دولة قطر
وزارة الثقافة والفنون والتراث

القدس
عاصمة الثقافة العربية

المدارس المسرحية
وطرق إخراجها

منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر

أ. د. جمعة أحمد قاجة

وزارة الثقافة والفنون والتراث - قطر
إصدارات إدارة الثقافة والفنون
قسم الدراسات والبحوث

هذا كتاب لا شك أن صاحبه بذل فيه جهداً كبيراً لجمع مادته وتتبع خيوطه ومحاولة ترتيبه وتنظيمه على النسق الذي ظهر به، ولا بد للقارئ أيضاً أن يبذل جهده هو الآخر لمتابعة ما يقرأ وملاحقة ما أراد المؤلف تبيانه. والموضوع بعد هذا طويل متشعب لا يمكن لمؤلف واحد أن يلم به ويضمه بين دفتي كتاب يقدم إلى جمهرة القراء، بيد أن روح البحث والتقصي التي أبداها الكاتب توجب إكبار عمله وتقديره، فهو إسهام جديد لإثراء المكتبة العربية في هذا الباب من أبواب المعرفة والفن الإنسانيين.

وإذا كانت كل مدرسة من المدارس المسرحية تحتاج وحدها إلى جملة من الكتب لإيضاح نشأتها وتطورها على مر العصور، فإن تلخيص هذه المدارس منذ عصر الإغريق حتى عصرنا الحاضر يعد تركيزاً جيداً يمكن القارئ والدارس من الإحاطة بصورة، وإن بدت صغيرة، عنها وعن تاريخها.

أ. د. علي فهمي خشيم

إصدارات إدارة الثقافة والفنون
قسم الدراسات والبحوث
الدوحة - قطر
٢٠٠٩

المدارس المسرحية وطرق إخراجها

أ. د. جمعة أحمد قاجة

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

الناشر: وزارة الثقافة والفنون والتراث

إدارة الثقافة والفنون

قسم الدراسات والبحوث

هاتف: ٤٨٧٧٢٨٣ (+٩٧٤)

فاكس: ٤٨٨٣٧٩٤ (+٩٧٤)

ص . ب: ٣٣٣٢

الدوحة - قطر

تصميم الغلاف: طارق أحمد

المراجعة اللغوية: د. باسم عبود / عبدالله الزوايدة

الطباعة: مطابع قطر الوطنية

جميع الحقوق محفوظة

(لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر).

المدارس المسرحية.. وطرق إخراجها

منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر

أ. د. جمعة أحمد قاجة

مقدمة

الحديث عن «المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر» هو موضوع في غاية من الإغراء كما هو في غاية من الضرورة والأهمية، أولاً لأنه يتعلق بما اتفق الجميع على أنه «أبو الفنون» جميعها، ألا وهو فن المسرح، وثانياً لأن الحديث عن المدارس المسرحية وطرق إخراجها ينبغي أن يكون فيه شمولية وافية في تناول وتأمل المدارس والمذاهب الفنية التي عرفتها التجربة الإبداعية البشرية منذ فجر الحضارة البشرية إلى مطالع القرن العشرين، هذه المسافة التي قطعتها البشرية بدأب وباقتراحات إبداعية متواترة..

وفي الوقت الذي يمكن فيه الانتباه إلى مساهمات العديد من أنساق الفنون في التأسيس للمدارس والمذاهب الفنية مثل فنون الشعر والرسم والفن التشكيلي وانتقال هذه المساهمات إلى غيرها من الفنون كالمسرح والسينما، فمما لا شك فيه أن عدداً من المدارس والمذاهب نشأ أولاً وأصلاً في إطار فن المسرح ذاته.. ومع ذلك فأن نتحدث بين دفتيّ هذا الكتاب عن المدارس والمذاهب المسرحية إنما هو في الوقت نفسه حديث عن النظريات والرؤى والأفكار والفلسفات الفنية أولاً، تلك التي وجدت لنفسها مكاناً في عموم الآداب والفنون والإبداعات البشرية، في الشعر والقصة والرواية وفي الفن التشكيلي..

ولا خلاف اليوم على أن المدارس والمذاهب الفنية التي عرفها فن المسرح هي على صلة وثيقة بالمدارس الفنية عامة، فالمسرح هو أحد تجليات الإبداع وصورة من صوره تتكثف فيه وتختزل عبره كل الأطروحات، ففي المسرح ثمة مساهمة للكتابة السردية وللإيقاع الشعري وللحوار وللموسيقى، وهي جميعاً تتأثر بالدروس الفنية الجديدة والمتجددة بدءاً من الحالة الكلاسيكية التقليدية القديمة مروراً بالمدارس الرومانسية والمونودراما والتعبيرية والانطباعية والواقعية والسريالية..

الآن وقد بات هذا الكتاب قيد الذهاب إلى أحبار المطابع والتهيؤ للوصول إلى أيدي القراء، يمكننا القول إن هذا الكتاب ضروري لكل باحث عن المعرفة العامة أو المتخصصة الأكاديمية، فهو نتاج جهد حاول الإحاطة الشاملة بموضوعه - المدارس الفنية المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى وقتنا المعاصر - على الرغم من كل الانعطافات والتغييرات التي أصابت هذه المسيرة..

وفي الاعتقاد، الذي يصل إلى حدّ الجزم القاطع، إن هذا الكتاب يمكن له القيام بمهمته في مجال التعريف بالمدارس الفنية عموماً التي يمكن الاستفادة منها بصدد عموم أنماط الفنون والآداب والإبداع، وفي مجال التعريف بالمدارس المسرحية خصوصاً وطرق كتابتها وإخراجها وسبل التعريف بها، التي يمكن للمسرحي الاستفادة منها على صعيد الكتابة والتأليف والإخراج والتمثيل..

نلتفت إلى التصدير الذي كتبه الأستاذ الدكتور علي فهمي خشيم (أمين مجمع اللغة العربية)، والمقدمة التي وضعها الأستاذ نبيل الألفي

الذي سبق له أن تولى مهمة عميد المعهد العالي للفنون المسرحية ومدير قطاع المسرح بجمهورية مصر العربية، ونرى أنها وسام على صدر الكتاب ومؤلفه، وشهادة راقية من علمين إبداعيين عربيين كبيرين، ويشرفني أن أبدي الاحترام الكبير لإيمان هذين الرجلين العظيمين بموهبتي، ولثقتهما بقدراتي وإمكاناتي طوال تجربتي، وذلك منذ أن كنت مجرد شاب باحث عن مكان له في عالم الكتابة والإبداع والرغبة والطموح من أجل المساهمة في التأصيل النظري للمسرح ومدارسه وطرق إخراجه، وهو أمر كان وما زال هاجسي وعشقي ووسيلتي للتعبير عن هموم شباب عربي مؤمن بقضاياه..

كل ذلك هو ما جعلني أحتفظ بكل التقدير والاحترام بالكلمات التي سطَّراها مشجِّعين ومحفِّزين وآملين أن أكون على قدر ما يظنان، ولعلي لا أخجل اليوم من القول إنني فعلاً أتمنى أن أكون قد حققتُ شيئاً من آمالهما وأحلامهما فيّ!.. فقد تشرفت ذات يوم بأن ذهبت إلى منزل الأستاذ الدكتور علي فهمي خشيم في لندن عندما كنتُ مديراً لمدرسة «عمر المختار» الليبية، كأول مدرسة ليبية تُقام في الخارج، وشرَّفني بثقته بي وبإمكاناتي وقدراتي، وهو ما سأبقى أعتز به على الدوام، فهي شهادة غالية من رجل كريم.

وإنني إذ أشكر الأستاذ الدكتور علي فهمي خشيم لما قاله، وأقدم الشكر لما عبَّر عنه الأستاذ نبيل الألفي وهو أستاذ في مجاله أفدت منه الكثير في دراسة المسرح، فإنني أشكر أيضاً كلَّ من شجعني على المضي في هذا العمل إعداداً وتحضيراً وتأليفاً، كما أشكر من عمل نحو

المساعدة حتى يخرج هذا الكتاب بشكل جيد.. أشكرهم جميعاً، وهم كثر، وأقول إنهم لا يتحملون أبداً وزر أخطائي التي أرجو أن أتخلص منها ما أمكنني ذلك.

والله ولي التوفيق

أ.د. جمعة قاجة

تصدير

هذا كتاب لا شك أن صاحبه بذل فيه جهداً كبيراً لجمع مادته وتتبع خيوطه ومحاولة ترتيبه وتنظيمه على النسق الذي ظهر به، ولا بد للقارئ أيضاً أن يبذل جهده هو الآخر لمتابعة ما يقرأ وملاحقة ما أراد المؤلف تبيانه. والموضوع بعد هذا طويل متشعب لا يمكن لمؤلف واحد أن يلم به ويضمه بين دفتي كتاب يقدم لجمهرة القراء، بيد أن روح البحث والتقصي التي أبداها الكاتب توجب إكبار عمله وتقديره، فهو إسهام جديد في إثراء المكتبة العربية في هذا الباب من أبواب المعرفة والفن الإنسانيين.

وإذا كانت كل مدرسة من المدارس المسرحية تحتاج وحدها إلى جملة من الكتب لإيضاح نشأتها وتطورها على مر العصور، فإن تلخيص هذه المدارس منذ الإغريق حتى عصرنا الحاضر يعد تركيزاً جيداً يمكن القارئ والدارس من الإحاطة بصورة، وإن بدت صغيرة، عنها وعن تاريخها، بيد أن المؤلف قصر بحثه على طرق الإخراج في هذه المدارس المسرحية، وهو فعل هذا لأنه هو ذاته مخرج مسرحي يعد نفسه لمستقبل أكثر تجربة وأوفر ثقافة وأكبر استعداداً للمشاركة في النهضة الفنية العربية عامة والمسرحية بصورة أخص.

ولا يمكن هنا إغفال الحقيقة الأولى في فن المسرح الحديث، وهي أن العمل المسرحي يعتمد في أساسه على المخرج الذي هو مركز الدائرة وعامل النجاح أو الفشل، فهو محرك بقية عناصر المسرحية وموجهها، وهو الذي يتأمل النص ويتصوره برؤية خاصة به ثم يختار الأسلوب الذي

يقدمه به لجمهور المشاهدين، وهو الذي يختار الممثلين ويرسم أدوارهم ويحدد حركتهم على الخشبة، كما أنه يعين الزخارف المسرحية وينظم مواقيت الإضاءة ويبين كيفية الحوار، بل ومواعيد ظهور وغياب شخصيات المسرحية المعروضة، ويظهر موقفه حتى من ملابس الممثلين وثيابهم.. إنه باختصار هو الذي يؤذن برفع الستارة في الفصل الأول ويأمر بإسدالها في الفصل الأخير.

وإذا كان العمل المسرحي عملاً متكاملاً فإنه يظل ناقصاً مبتوراً إذا تخلف أحد عناصره الكثيرة أو تعثر، والمخرج وحده هو المسؤول عن هذا الأمر، ومن هنا كان لا بد من إعداد المخرج إعداداً فنياً سليماً بشكل يصير فيه هو نفسه مؤلفاً بالقوة كما يقول فلاسفة اليونان، وممثلاً، بل ومشاهداً في الوقت ذاته يحكم على المسرحية قبل عرضها على الجمهور، يرى بعيون الآخرين حتى يتلافى جوانب النقص في العمل ويرضى في النهاية عنه ليقدم لعامة المشاهدين.

وهذا ما يوجب الدعوة إلى إعداد المخرج ثقافياً وعلمياً ونفسياً إذا رمنا لمسرحنا العربي تقدماً ونهوضاً.

ورغم كل شيء فإنه لا مناص من الاعتراف بأن المسرح بصورته التي عرفناها في القديم وبصورته الجديدة أيضاً هو فن غربي.. نشأ أول ما نشأ عند الإغريق ثم انتقل إلى أوروبا الحديثة وتطور على النسق الذي نعرف، فهو فن جديد نسبياً في الثقافة العربية إذا ما قورن بفنون وآداب أخرى هي راسخة عند العرب من أيامهم الأولى، غير أن هذا لا يؤثر في شيء، ولا ينقص من قيمة المسرح، ولا يجعلنا ننكره بوصفه فناً دخيلاً لا

نهتم به، فإن كثيراً جداً من الفنون والعلوم والمعارف لم يكن يعرفها العرب، لكنهم اهتموا بها كل الاهتمام واتخذوها سبلاً للتعبير وأبدعوا فيها أيما إبداع وقدموها للإنسانية من بعد، ذلك لأن الفن في حقيقته إنساني النزعة، عام في طبيعته، وإن كانت بعض صوره تتطور وتنمو في بيئة دون غيرها بحكم عوامل تاريخية وحضارية أو بيئية محضة، بينما لا يتحقق هذا التطور وهذا النمو في بيئة أخرى لأسباب لا تعود إلى طبيعة الفن نفسه بقدر ما ترجع إلى مؤثرات خارجية تنتفي معها التربة المناسبة والمناخ الملائم لها.

فإذا سلمنا بإنسانية الفن ونظرنا إلى المسرح بأنه إحدى أدوات التعبير المقبولة التي ينبغي الاهتمام بها ورعايتها، فإن معرفة تطور أداة التعبير هذه في موطنها الأصلي ثم في أثناء انتقالها إلى الغرب الحديث تصبح معرفة واجبة لا مناص منها، وأعتقد أن هذا الكتاب الذي بين أيدينا يسهم بجهد مشكور في هذا الباب.

ونحن نرى مما نقرأ اختلافاً قد يبدو جوهرياً في جملة مدارس المسرح التي لا يحصرها العد، التي تبدأ من المدرسة الكلاسيكية وتنتهي بالمدرسة الوجودية وبقية المدارس المعاصرة حتى مسرح العبث أو اللامعقول، لكنه في الواقع اختلاف في العرض وليس اختلافاً في الجوهر، وهو بالضبط مثل تباين التعبير الشعري عند العرب، أو لنقل التعبير التبياني، كان فروعاً ترجع إلى أصل واحد وتصدر عن منبع واحد، ولا بد لنا من معرفة الكثير إذا أردنا أن نعطي الكثير.

ولقد حاول المؤلف بقدر ما استطاع أن يجمع شتات الصورة، وركز في كثير من مراحل بحثه تركيزاً يحتاج القارئ معه العودة إلى المصادر التي استقى منها المؤلف معلوماته، وهذه حسنة تحمد له لأنها تدفع إلى المزيد من البحث والقراءة، وكان موفقاً في كثير مما عرض، منظماً بقدر الإمكان، رغم صعوبة الموضوع وتنوعه.

ومبلغ علمي أن هذا هو عمل المؤلف الأول، يدخل به مجالاً نحن في أمس الحاجة إلى عديد من الأعمال فيه، وأرجو أن تكون هذه هي الخطوة الأولى في طريق المعرفة والفن وعالم المسرح الممتع الجميل المفيد.. وسوف تتبعها خطوات كثيرة بإذن الله.

الأستاذ الدكتور علي فهمي خشيم

أمين عام مجمع اللغة العربية في ليبيا

حكايتي مع الكتب وهذا الكتاب

كوني رجلَ مسرحٍ اعتاد أن يكتب من خلال تجاربه ومعايشته للأعمال الفنية، أود قبل إبداء رأي لي في هذا الكتاب أن أوضح للقارئ العزيز أولاً ملامح علاقتي بالكتب بصفة عامة، فطبيعة ملامح علاقتي بالكتب تختلف باختلاف العوامل والظروف التي أتناولها في ظلها.

مر بي زمن مارست فيه القراءة كمتعة خالصة، فبحثت في الكتاب عن الانطباعية الجمالية، وعن المحرك العاطفي، وعن المغامرة التي تأبى أن تمنحها لي حياتي، وعن التعبير الشعري أو الأخلاقي الذي يترجم بصورة أكثر إتقاناً ملاحظاتي وتأملاتي ومشاعري.

ومرَّ بي زمن كانت القراءة فيه هي مرضي المقيم، فلم أكن أصبر على البقاء ساعة بغير كتاب في يدي، ولم يكن يهمني أن يبحث الكتاب الذي أتناوله في هندسة الصوت أو في الأساطير القديمة أو في تربية الدواجن، وإنما كان يهمني أن أجد فرصة دائمة لتجاوز حدود الواقع إلى عالم بعيد. ولكن بعد قراءة المتعة وقراءة الفرار من الواقع بقي لي ضرب ثالث من القراءة هو الذي شاع واستبد أخيراً بأيامي، فعلاقتي بالكتاب في النهاية أصبحت مقصورة على القراءة كعمل جاد، أمارسها عادة والقلم في يدي أدون به على الصفحة الأولى أو الأخيرة أو في ورقة خاصة بضع كلمات وأرقام صفحات أود لو أستطيع بواسطتها عند الحاجة أن أعود إلى الفقرات والمقاطع التي أرغب في مراجعتها دون أن يقتضي مني الأمر العودة إلى قراءة الكتاب برمته.

وأنا مع هذه القراءة الجادة إما أنني أبحث في الكتاب عن معرفة محددة وعن مادة أجدني في حاجة إليها لأستكمل بها في عقلي موضوعاً أو بناءً ليس لدي منه إلا خطوطه العريضة، وإما أنني أحاول من خلال الكتاب أن أستعيد رؤيتي للحياة وأن أكون أكثر فهماً لها.

على أن صلتي بالكتاب في هذه الحالة قد تضعف أو تزداد قوة، وقد يقصر أو يطول مداها تبعاً لقيمة الكتاب وأهمية تعاملي معه، فعلاقتي بالكتب في إطار هذه القراءة الجادة تتنوع أيضاً كما تتنوع صلاتي بالناس في إطار المجتمع:

- أحياناً يستلزم ارتباطي بكتاب معين أن أنفرد به.
- وأحياناً أخرى يقتضي مني الأمر أن أنتقل في الجلسة الواحدة بين حشد من الكتب والمراجع أحرص على تجميعها حولي.
- والمسرحية التي أتولى إخراجها يتحتم علي أن أقرأها وأن أعيد قراءتها عشرات المرات، فلا مفر من توطيد علاقتي بها، وعادة ينتهي بي الأمر في التدريبات النهائية إلى أن أكون قد حفظت نصها كله عن ظهر قلب.
- وهناك معاجم وموسوعات ومراجع متخصصة قد طال بقاؤها معي، وما زالت مع ذلك مقيمة حولي، كأن حاجتي إلى الاستعانة بها لن تنتهي إلا بانتهاء قدرتي على القراءة.

وقد علمتني التجربة أن معرفتي لبعض الكتاب وبعض الموضوعات معرفة حقيقية عميقة خير لي ألف مرة من معرفة عدد كبير من المؤلفين

معرفة بسيطة.. وبالتالي تبلور لي من بين المؤلفين مجموعة أصدقاء أعتز بالرجوع إليهم بقدر ما أعتز بالتوسع في القراءة لهم.

وعلمتني التجربة كذلك أن أفسح في قراءاتي مجالاً عريضاً للكتاب الكبار الذين استقرت قيمهم عبر الأجيال.. فالإنسان بالضرورة وبطبيعته مشدود إلى معاصريه، لأنه بينهم تكون لديه فرصة العثور على أصدقاء يعكسون قلقه ويعبرون عن حاجاته، ولكن لا ينبغي أن تغمرنا موجات الكتب الصغيرة في خضم الحياة المعاصرة..

وإذا كان عدد الكتب الرائعة أضخم من أن يعرفه المرء كله، فإنه يجمل به أن يثق في اختيار الأجيال الماضية، لأن الإنسان قد يخطئ ولأن جيلاً بأسره قد يخطئ، ولكن الإنسانية التي تبلورت من خلالها قيمة الكاتب عبر أجيال متعددة لا تخطئ.

وعندما قرأت كتاب الأخ جمعة أحمد عطية قاجة بهدف أن أكتب له هذا التقديم، لفت نظري براعته في التركيز، وحسن اختياره للنماذج والأمثلة، وقدرته على الاستشهاد في بساطة تخلو من التعقيد، غير أنني وقفت مع ذلك في حيرة أمام ثلاثة ملامح رئيسة تنبض بطموح كبير:

١- فهو أولاً يحرص على تقسيم حركة المسرح عالمياً إلى اتجاهات ومدارس محددة.

٢- ثم هو يريد كذلك أن يضع أصابعه على أسلوب ومنهج لإخراج النصوص التي اقترنت عنده بهذه الاتجاهات والمدارس المتعددة.

٣- ثم هو فوق هذا وذاك يريد أن يغطي مساحة زمنية تاريخية

عريضة ابتداءً من المسرح الإغريقي حتى المسرح المعاصر في الفترة الراهنة.

فهل نجح الأخ جمعة مؤلف هذا الكتاب في أن يرتكز بمنهج كتابه على هذا الأساس العريض؟ وإلى أي مدى استطاع أن يحقق هدفه الضخم؟.. أسئلة كثيرة من هذا القبيل لا أحب الانفراد بمعالجتها هنا وحدي ويستطيع القارئ أن يشارك في الإجابة عليها بعد قراءته للكتاب.

نبيل الألفي

عميد المعهد العالي للفنون المسرحية

ومدير قطاع المسرح سابقاً

بجمهورية مصر العربية

تمهيد

لعبة المسارح

في معظم لغات العالم تطلق كلمة واحدة على كل من «التمثيل» و«اللعب»، وهذا يعني أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الفعلين «يمثل» و«يلعب».. في لغتنا العربية نقول: «يلعب دور البطولة: فلان»، وهي هنا بمعنى «يؤدي» أو «يمثل».

إنها لعبة المحاكاة عند الأطفال وصغار المراهقين التي تعد من ألعابهم المفضلة، وكلنا يعرف - إن لم يكن قد مارس - لعبة «العريس والعروسة» و«عسكر وحرامية»، وهنا يحاول الأطفال تقليد أو محاكاة الكبار..

وهذا يعني أن فن المسرح وأن لعبة المحاكاة هي لعبة إنسانية عميقة الجذور في نفوس البشر، وأنها سواء كانت جادة أم هازلة تمثل تلبية لحاجة إنسانية لا تقل في ضرورتها عن الاحتياجات البيولوجية كالطعام والشراب، وإن كانت تتميز عن الاحتياجات البيولوجية في تعاملها مع الفكر وأثرها الأخلاقي والنفسي وقيمتها في تقويم السلوك وزيادة الترابط بين الناس في المجتمع، وهو ما يسميه الفلاسفة «إعادة التوازن إلى الإنسان».

وإذا أدرك المخرج هذه الحقائق من البداية وأنه أمام لعبة بالدرجة الأولى فإنه يتوصل من خلال هذا الفهم إلى حل الكثير من المشاكل التي يواجهها، فقط لو أدرك بعمق أنها لعبة.

يقول المؤلف المسرحي المصري الفريد فرج:

«إن الأمر كله يبدو للمشاهد كلعبة قليلة التسلية!!».. «ولكن ما هو السر العجيب الذي يجعل المتفرج نفسه وهو عارف بسر اللعبة المزيفة أن ينفعل بهذه السخونة؟ ما الذي يجعل النساء يذرفن الدموع الحقيقية شفقة على البطلة وهن يعلمن بالتأكيد أن دموع البطلة دموع كاذبة؟».

ويضيف: «السبب يكمن في إرادة التقمص.. إن المحاكاة مظهر من مظاهر هذه الإرادة، سواء كانت المحاكاة مظهراً طفولياً أو غريزياً، فإن الجهد الذي تبذله الممثلة لتتقمص دور الزوجة الخائنة يوازيه جهد من نفس النوع تبذله المتفرجة لتتقمص دور شاهدة العيان للخيانة الزوجية.. إن الجهد الذي تبذله الممثلة لإيهام الجمهور أنهم يشهدون وقائع حقيقية يقابله ويوازيه جهد يبذله المتفرجون لإيهام أنفسهم بنفس الشيء».

ثم «إن المتفرج في المسرح ليس شخصاً سلبياً بارداً يستقبل ما يعرض عليه وهو هامد.. وإنما هو شخص من نفس الجنس الذي ينتمي إليه الممثل والمؤلف.. من نفس الجنس الميال إلى افتراض المواقف المؤثرة ثم التأثر بها.. الميال إلى سماع ورواية الحواديت وتقمص شخصيات أبطالها وإضمار الجزع على مصائر الفاضلين منهم وإضمار السخط على الأشرار.. الميال إلى مشاركة المحزونين مشاركة وجدانية «حقيقية».. وهو عارف تماماً وقادر تماماً على التمييز بين الافتراض والواقع والقص والحقيقة».

ويتابع: «إنه من نفس الجنس النزاع إلى (الكذب الفاضل)، ألا وهو الفن والتأثر به.. بل إلى الاتفاق الجماعي على هذا النوع من الكذب والتأثر به تأثراً جمالياً».

و«إن عمل الممثل هو أن يوهمك بأن ما يجري أمامك حقيقي وعمل المتفرج هو أن يوهم نفسه بأن ما يجري أمامه حقيقي، وكلا العملين لذيذ ممتع، ويصبح أمتع وألذ كلما كان الإيهام محبوكاً».

إن الفريد فرج يحدد بهذا أن لعبة المسرح تشترك فيها ثلاثة عناصر، يمثل كل منها ضلعاً من أضلاع مثلث يقوم عليه الفن المسرحي هي:

- المؤلف.
- العرض الذي يحققه المخرج.
- الجمهور.

وهناك دراسات كثيرة عن التأليف المسرحي ومدارسه، وبما أن دراسة جمهور المسرح من اختصاص علماء الاجتماع فسينصب بحثنا الآن على العرض المسرحي وكيفية إقامته من خلال استعراض المذاهب المسرحية المهمة وطرق إخراجها.

صحيح أن العرض المسرحي يشترك فيه عدد كبير من الفنانين مثل الممثلين ومهندسي الديكور ومصممي الملابس ثم العمال الذين يعملون خلف العرض المسرحي في الإضاءة وتغيير المناظر وتنفيذ الملابس وغير ذلك من المهام التي يحددها المخرج سلفاً، إلا أن المخرج هو «المايسترو» أي قائد هذه «الأوركسترا» التي تعمل في تناسق وتكامل محسوب.

إن المؤلف بعد أن يكتب المسرحية يسلمها بالكامل للمخرج الذي يوزع الأدوار ويختار مهندس الديكور ويبدأ التدريبات حتى يحدد نضج العمل الفني الجماعي وقابليته للعرض على الجمهور، وهو الذي يفسر النص المسرحي بطريقته الخاصة، وهو مسؤول عن نجاح العمل كله وترابطه

بعد ذلك أو فشله، أي أنه المسؤول عن إقبال الجمهور أو إعراضه عن مشاهدة العرض.

فمن هو المخرج المسرحي؟ وما هو دوره؟ وما هي المذاهب المختلفة في فن الإخراج المسرحي؟

أول إجابة عن هذه الأسئلة تبدأ بثقافة ومعلومات المخرج عن فن المسرح، وعلى أساس هذه الثقافة وكفاءته ومهارته الحرفية في مهنته وموهبته الخاصة كفنان حساس يعطي للعمل الذي أمامه أبعاده وأعماقه، ويحيله إلى شعلة من الحركة الفعالة المؤثرة التي تدفع وتحرض الجمهور على المشاركة في «اللعبة».

وستكون خطتنا في هذا البحث هي استعراض أهم المذاهب المسرحية وأشهرها، ثم توضيح الطرق المختلفة لإخراج مسرحيات كل مذهب من هذه المذاهب، ومن خلال ذلك سنتعرف على دقائق ما يفعله المخرج أو ما يجب أن يقوم به حتى يخرج العمل المسرحي بالشكل الناجح الذي يجتذب الجمهور ويؤثر فيه.

الفصل الأول

المدرسة الكلاسيكية

المسرح الكلاسيكي هو المسرح اليوناني القديم الذي ازدهر في القرن الخامس قبل الميلاد، وربما استخدم البعض كلمة «كلاسيكي» بمعنى أكثر اتساعاً من ذلك، ولكن الاصطلاح الأكاديمي يتجه إلى إطلاق هذا الاسم على روائع الآثار المسرحية اليونانية ثم الرومانية.

وأول من وضع قوانين المسرح الكلاسيكي هو أرسطو في كتابه «الشعر»، وكانت بين يديه مسرحيات المؤلفين الكلاسيكيين الكبار: «أسخيلوس» و«سوفوكليس» و«يوريبيدس»، وقد عاشوا فيما بين عامي ٥٢٥- ٤٠٦ قبل الميلاد، كما كانت أمامه أيضاً ملاهي «ارستوفانز» الذي عاش فيما بين عامي ٤٥٠ / ٣٨٥ قبل الميلاد.

لقد كتب أرسطو تعريفه للمسرح الكلاسيكي بعد أن انتهى عصر المأساة أو التراجيديا اليونانية الرفيعة، فاستطاع أن ينظر إليها نظرة تحليلية نقدية تشمل كل شروطها ومقوماتها.

ويعرف أرسطو المأساة بأنها: «محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وهي لها طول معلوم، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة، وبهذا تؤدي إلى التطهير أو الـ catharsis ، أي تطهير النفوس من أدران انفعالاتها».

ويقصد أرسطو باللغة «ذات ألوان من الزينة» لغة الشعر، أو اللغة القريبة من الشعر المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد، كما تتضمن المأساة القصة الخرافية والأخلاق التي تمثلها الشخصيات والفكرة والمنظر والأناشيد والحوار، وهذه عند أرسطو هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة.

وهو يرى أن أهم ما في المسرحيات هي عقدتها، يلي ذلك الأخلاق، وهو يقصد بها الشخصيات، أما أهم ألوان الزينة اللغوية فهي تتمثل في الأناشيد والموسيقى. وله رأي غريب في المنظر أو «الديكور»، فهو يرى أنه (رغم ما فيه من عوامل إغراء الجماهير) إلا أنه أبعد الأشياء عن الفن وأقلها صلة بالشعر!، وهذا يوضح أن أرسطو اهتم بروح المأساة وأعماقها مع إهماله للشكل الخارجي والأمور السطحية.. وقد تبعه في هذا الرأي «جوردن كريج» و«ستانسلافسكي»، وهما من أعظم مخرجي المسرح في التاريخ الحديث.

ويرى أرسطو أن المأساة يجب أن تكون متوسطة الطول حتى لا يملها النظارة، وأن تدور حول موضوع واحد، فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقد ثانوية، وألا تشتمل على أكثر من موضوع مما يشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين فيضعف الموضوع الأصلي.

كما يرى أرسطو أن الزمن الذي تحدث فيه الأحداث يمكن أن يجري في الحياة الحقيقية في دورة شمسية واحدة، وهو يعني بذلك نهاراً وليلة أو أكثر قليلاً، وهذه هي وحدة الزمان عند أرسطو، أما الأحداث

السابقة على زمان المسرحية فتروى على ألسنة الشخصيات أو يحكيها «الكورس».

وكل مأساة عند أرسطو تشتمل على «تحول»، أي انتقال من السعادة إلى التعاسة والعكس، وعلى «تعرف»، أي انتقال من الجهل إلى المعرفة بما ينتقل بالشخصية من المحبة إلى الكراهية أو العكس.

كما يرى أرسطو أن بطل المأساة لا يجب أن يكون شبيهاً بنا، وإنما شخص خير بفطرته، ولا يكون هو سبب ما يحل به من مصائب نتيجة خطأ جسيم، وذلك لكي يثير فينا الرعب والرأفة والرثاء لحاله.

والأخلاق عند أرسطو تختلف عند الرجل عنها عند المرأة، عند الصغير عنها عند الكبير، ومن الأخلاق ما هو فطري وما هو مكتسب، ونزوع الشخص إلى خصائص بعينها يصبح طابعاً يميزه عن غيره من الشخصيات المسرحية.

وهو يحدد أن شخصية البطل يجب أن تتوافر فيها أربع صفات أهمها النبل الذي يجعلنا نرثي له ونعجب به، ثم انسجام صفاته المكتسبة مع أخلاقه الفطرية، والتشابه بينه وبين ما ترويه المأساة عنه، ثم التماسك والإصرار.

لقد ظلت آراء أرسطو في هذا المجال ثابتة يحكم النقاد بمقتضاها حتى القرن الثامن عشر للميلاد، بالرغم من ظهور روائع مسرحية جديدة لا تنطبق عليها المقاييس الكلاسيكية.

أهم قواعد المسرح الكلاسيكي

ورغم أن المذهب الكلاسيكي ظل مسيطراً على التأليف المسرحي وطرق إخراجه حتى القرن السادس عشر، إلا أن التغير الذي طرأ بعد ذلك لم يفقد هذه القواعد قميتها وإن تغيرت نظرتنا إليها وأسلوب اتباعنا لها، ومن الضروري أن نورد هنا أهم هذه القواعد كما أوردها الأستاذ دريني خشبة في كتابه «أشهر المذاهب المسرحية»:

(١) - الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ثم وحدة الزمان، أما وحدة المكان فلم تعرف إلا حينما قال بها ف. ماجي V. Maggi سنة ١٥٥٠، إذ زعم أنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلاً ما تقع أحداثه في مكان واحد، كما أوضح ذلك و. شليجل في محاضراته التي كان يوازن فيها بين الكلاسيكية والرومانسية سنة ١٨٠١.

(٢) - عظمة الأشخاص في المسرحية، إذ كان اليونانيون يهتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك والملكات والأمراء والأميرات أو القادة وكبار رجال الدين..

وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً، ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزاً وأنماطاً يقتدى بها، فلا يعهد بدور خطير من أدوار المسرحية لشخصية صغيرة من غمار الشعب، ويكتفى أن يعهد إلى هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة وما إلى ذلك.

(٣) - عظمة اللغة.. فلا ينطق أحد بهجو أو بألفاظ نابية لا تتفق وتلك الشخصية العظيمة، وأن تكون المأساة شعراً رفيعاً ذا أسلوب فصيح واضح يخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف..

ولذا يجب أن يخلو من الزخارف، وأن يكون بسيطاً متناسباً مع حال المتكلم وسنه في غير تبذل أو إسفاف أو حذلقة، وإلا أخرج المتفرج من جو الموضوع.

(٤) - وحدة المادة أو وحدة النغم، وذلك بأن يخيم شبح الذعر والرأفة في جو المأساة كلها، فلا يحدث ما يبيحه الرومانسيون من أمور مضحكة أو ما شابهها بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع، لأن للتفريج في رأي الكلاسيكيين وسائل أخرى غير الإضحاك، منها الأناشيد والرقص والمحاورات العقلية والشعر الجميل..

(٥) - أن يكون القضاء والقدر هما المحور الذي تدور حوله الحوادث، والقضاء والقدر هنا هما اليد الخفية التي تحرك الإنسان دون أن يدري ودون مشيئته هو، وهما مع ذلك يمهدان بالأسباب التي تجعل المأساة تقع دون أن يحس بطلها، وذلك كما هو واضح في أوديب وهيبوليت وميديا وافيجينيا.. إلخ.

(٦) - أن تكون المأساة إنسانية تعالج مشاكل المجتمع العامة لا مشاكل الأفراد الخاصة، بمعنى أن تكون المشكلة التي تعالجها المأساة مشكلة منبثقة من الطبيعة الإنسانية التي يشترك فيها أكبر عدد من أفراد المجتمع، كالتهالك على المصالح الذاتية كما في مأساة ميديا، أو الدفاع عن الوطن واندحار الأعداء كما في مأساة الفرس أو مأساة سبعة ضد طيبة، أو مشكلة زواج الرجل الطاعن في السن من فتاة صغيرة باهرة الحسن كما في هيبوليت، أو في مشكلة الزنا كما في مأساة إيوان.

(٧) - والملهاة نفسها تعالج هذه المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية، ولا بأس عند اليونانيين من أن يسف كاتب الملهاة في أسلوبه إسفافاً يبلغ حد الإخجال.

وهنا يتجلى أحد الفروق الكبيرة بين المأساة والملهاة.

(٨) - الفصول الخمسة في المأساة اختراع روماني صرف، ولعل له صلة بتلك الرباعيات أو الثلاثيات التي كان الكتاب اليونانيون في زمن أسخيلوس يتبعون نظامها، والرباعية عبارة عن موضوع واحد يقسمه الشاعر إلى أربع مآس تمثل كل منها في حفلة مستقلة، وكذلك الثلاثية.

وقد خرج سوفوكليس على هذا النظام، وكان كلما انتقل من موقف في المأساة إلى موقف آخر أجرى نشيداً أو حواراً تفسيرياً بين الكورس وأحد الممثلين تمهيداً للموقف التالي، وهذا أشبه بالستار بين المشهد والمشهد أو الفصل في المسرح الحديث.

(٩) - يحتم الكلاسيكيون ألا تمثل مناظر القتل والعنف على المسرح، ومن ثم انتقدوا سوفوكليس في إظهاره أوديب والدم يتدفق من عينيه، وفي إظهار البطل اياس «أجاكس» وقد جن وراح يضرب نفسه في نهاية مأساته حتى يموت.

حول إخراج المسرح الكلاسيكي

لا شك أن هذا النوع من الفن المسرحي، أو هذا المذهب المسرحي القديم، إذا حاولنا إعادة تقديمه للجمهور مرة أخرى فعلى المخرج أن يحدد بدقة أهدافه من تقديم أي مسرحية من تلك التي كتبها الإغريق.. ولنلاحظ أولاً كيف تطور ذلك المسرح من ناحية شكله وأدائه. ويقسم علماء اللغة تاريخ المسرح الإغريقي إلى أربعة عصور:

أ- العصر السابق لأسخيلوس: حينما كان الشاعر والممثل شخصاً واحداً.

ب- عصر أسخيلوس: حينما كان الممثل والشاعر يظهران معاً على المسرح.

ت- عصر سوفوكليس: ونرى ممثلين اثنين مع الشاعر، ثم يتخلى الشاعر عن مكانه لممثل ثالث.

ث- المسرح ما بعد سوفوكليس: عندما كف الشعراء عن التمثيل واكتفوا بإخراج رواياتهم حتى أتى الوقت الذي تخلوا فيه عن مهمة الإخراج أيضاً بالتدريج.

كانت المسرحيات الإغريقية الكلاسيكية تؤدى في ساحة واسعة يحيط بها المتفرجون من كل جانب، ويتم التمثيل على أضواء المشاعل أو في الليالي المقمرة، وبسبب بعد المسافة بين الممثل والجمهور كانت الأقنعة هي وسيلة تعريف الجمهور بشخصية الممثل عن بعد، كما كان الكورس يقوم بدور رئيس ومهم في أداء الأناشيد أو ترديد المقاطع التي يحددها المؤلف في النص.

ولكن في العصر الروماني تطور المسرح إلى منصة في الوسط، ومدرجات دائرية حولها مبنية من الحجارة يجلس عليها المشاهدون، وتضاء بالمشاعل أيضاً أو في الليالي المقمرة.

ولهذا كان الديكور شديد البساطة، وربما غير موجود على الإطلاق، ولكن في العروض الحديثة للنصوص الكلاسيكية يضيف المخرج إليها الكثير، فهو يستطيع أن يستخدم إمكانيات المسرح الحديث والظروف المتاحة له استخداماً واسعاً يمكنه من إضافة شخصيته، بل ورأيه الفني، إلى تلك النصوص عند إخراجها.

فهو قد يتجه إلى الرموز والإيحاءات الشاعرية الدقيقة عن طريق الاهتمام بالقيمة الزخرفية للخلفية المسرحية، وإلى استخدام الألوان الظاهرة الموحية بجو ودلالات العمل الفني، فالإشارات الرمزية في الديكور والإكسسوار وإن كانت تخفى في بعض الأحيان على المشاهد العادي إلا أن المشاهد المدرب على متابعة العروض المسرحية يلحظ هذه الرموز فيزيد فهمه لمغزى العرض ويغتبط به.

كما أنه يستطيع اللجوء إلى تنظيم مجموعات الممثلين و«الكومبارس» فوق خشبة المسرح، مراعياً في ذلك حساسيته التشكيلية في تنظيم تلك المجموعات فوق المنصة وفي استنباط مواطن الجمال من حركتها المتناسقة وتشكيلاتها المتغيرة.. ويتم له ذلك باستخدام المستويات المختلفة فوق المنصة نفسها ودرجات السلالم العريضة، لأن حركة الممثلين والمجموعات الصاعدة والهابطة تضفي على شكل العرض جمالاً أخاذاً.

وهناك التوزيع الصوتي للممثلين بما ينسجم مع الخلفية التشكيلية، ثم التحكم في الإضاءة المتغيرة والملونة بتوزيع الضوء توزيعاً يضفي أبعاداً جميلة أخاذة على العرض المسرحي.

ومن الممكن أيضاً أن يضيف المخرج أبعاداً جديدة إلى تلك النصوص، تتضمنها المسرحيات الكلاسيكية، ليجعل من العرض المسرحي عملاً أكثر قرباً من عصرنا الحاضر، رغم ما تتضمنه من خرافة أو صراع مع قوى مجهولة، وذلك عن طريق البساطة في الألوان والتركيبات ومطابقة الشكل العام للواقع.. وهذه الطريقة الأخيرة تحتاج لتدقيق شديد في اختيار الممثلين والعمل على استخراج أكبر قدر من كفاءاتهم في الأداء، فيكون الاعتماد الرئيس على هؤلاء الممثلين وكفاءاتهم في التعبير بهدف تسهيل وتبسيط ما يتضمنه النص من صعوبة، وفي تخليص الأفكار الأساسية من أي تعقيد.

ومن الممكن أيضاً أن يستخدم المخرج البساطة الشديدة عن طريق التركيز على الرموز والإيحاءات التي يسقطها على الواقع الراهن، سواء كان النص الأصلي هو الذي يعرض أو إذا لجأ إلى نص مسرحي حديث من تلك التي أعادت صياغة تلك المسرحيات الكلاسيكية..

وأنا أقصد بهذا مسرحية أوديب لسوفوكليس التي أعاد كتابتها الدكتور طه حسين مثلاً.. ومسرحية أوريست التي أعاد «جان بول سارتر» صياغتها صياغة حديثة باسم الذباب، وغيرها من الأعمال.

إن الإخراج هنا يلعب دوراً مهماً في تحويل العمل من نص كلاسيكي تقليدي إلى عرض يتناسب ويؤدي دوره في المجتمع المعاصر.

لقد ألهمت المسرحيات الإغريقية الكلاسيكية عدداً كبيراً من كتاب المسرح في القرن العشرين، فأعادوا كتابة تلك المآسي مستخدمين فكرتها الأساسية أو قصتها وما تتمتع به من ذيوع واحترام بين المشاهدين، وأضافوا إليها وحذفوا منها بما يحقق أفكارهم المعاصرة.

وهكذا فالمخرج الذي يتصدى لتقديم واحدة من تلك المآسي الكلاسيكية عليه أن يقرأ ويدرس بعمق كل تلك المآسي وكل ما كتب عنها، ثم الأعمال الحديثة التي تستخدم أحداثها نفسها، وبعد ذلك يحدد الإضافة التي سيحققها خلال إخراجه لواحدة منها.

على سبيل المثال هناك مخرجون قدموا تلك المآسي بملابس عصرية وخلفيات عصرية، وكانوا يهدفون من ذلك تحقيق أغراض حددوها بأنفسهم، من بينها رأيهم أن المآسي الإغريقية لا تزال تحدث كل يوم في مجتمعاتنا المعاصرة على هذه الصورة وتلك، أو إيضاح أن القدر الذي لا يغلب عند الإغريق قد حلت مكانه أجهزة الأمن في دولة يحكمها الطغيان أو الاحتلال كما في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية.. أو غير ذلك من الأغراض. وسنعرض الآن نموذجاً من هذه المسرحيات التاريخية وكيف تناولها كاتبها الأصلي ثم التعديلات التي أدخلها المؤلفون المعاصرون.

الأورستيا لأسخيلوس

لم يبق غير سبع مسرحيات من المسرحيات التسعين التي ألفها الشاعر اليوناني القديم، ومن هذه المسرحيات السبع يوجد لحسن الحظ ثالوث كامل هو «الأورسيتا» سنة ٤٥٨ قبل الميلاد، وتشتمل هذه الثلاثية على «أجاممنون» و«حاملات القرابين» و«المحسنات».

وقبل أن نبدأ قراءة أجاممنون علينا أن نستحضر تلك الحوادث السابقة التي كانت معروفة تماماً لكل متفرج يوناني في ذلك العصر، تلك المعرفة التي جعلت لكاتب المأساة وضعاً خاصاً في معالجة مادته.. وقد قال أنتيفانس في ملهاة له تدعى الشعر على لسان كاتب مسرحي هذه الشكوى:

«كاتب المأساة رجل سعيد، فجمهوره يعرف دائماً الموضوع بمجرد بداية العرض، وما على الشاعر إلا أن يوقظ ذاكرتهم، فهو لا يكاد ينطق باسم أوديب حتى يعرفوا كل ما تبقى، الأب لايوس، والأم جوكستا، البنات والبنين، وماذا كان وماذا سيكون، ولا يكاد ينطق باسم الكميون حتى يردد الأطفال أنفسهم في الحال أصابه الجنون فقتلAl comeon أمه، ولن تمضي دقيقة حتى يأتي أدراستوس غاضباً ثم يعود إلى الخروج.

أما نحن فلا نستطيع أن نفعل هذا، بل علينا أن نبتكر كل شيء: أسماء جديدة، وحوادث وقعت قبل بداية المسرحية، الموقف الحاضر، الذروة، الافتتاح، وإذا نسي ممثل كوميدي أي شيء من هذا أخرج من المسرح وسط صفير الاستهزاء، لكن كاتب المأساة حر في نسيان ما يشاء».

هذه الشكوى صحيحة في أساسها على ما يبدو في عباراتها من مبالغة، وعلينا عند قراءة المآسي أن نحسب حساب تلك المعلومات المعروفة لدى المتفرجين، فهم حين يشهدون مسرحية أجامننون تعود بهم الذاكرة إلى الماضي.. إلى قصة الأخوين أتريوس وثستس أبناء ايلوس وقد ارتكب الخطيئة بأن أغوى زوجة أخيه فانتقم منه أتريوس انتقاماً فظيعاً، فقد تظاهر بالصفح ودعا ثستس إلى منزله حيث أعد له مأدبة زاخرة.. لكنها مأدبة تتكشف عن لحوم أبناء يأكلها الأب، وكان من نتيجة ذلك أن حلت اللعنة بآل أتريوس.

كان أجاممنون بن أتريوس قد تزوج كليتمنسترا وحينما كان زوجها غائباً في حرب طروادة أغواها أيجستون بن ثستس، وعاش العاشقان في قصر أجاممنون في انتظار عودة صاحب الدار، في هذه اللحظة بعد رحيل أجاممنون إلى حرب طروادة بعشر سنين تبدأ الثلاثية الأورستية.

وتفتتح مسرحية أجاممنون أمام القصر، وفي ضوء الفجر الشاحب نتبين شخصاً وحيداً على سقفه تعلن كلماته في الحال أن هذا القصر بيت أجاممنون بن اتريوس، وبغياب سيد الدار عشرة أعوام طوال، ويتغنون بحادث واحد من الحملة الطروادية.. حين كانت الريح غير مواتية تعوق تقدم البحرية اليونانية، فضحى أجاممنون قائد السفن بابنته إفيجينيا حتى تسانده الآلهة.

وإذا نظرنا إلى الحوادث خيل إلينا أن لعنة صبت على هذا البيت، فكل الشخصيات يسوقها القدر إلى التهلكة، ولا سبيل لها إلا سلوك الطرق المقدرة عليها، لكن يوجد تناقض هنا.. فقد وضح الآن فعلاً أن

الملك أجاممنون اقترف جريمة. ولما كانت الملكة كليتمنسترا تظهر الآن بعد هذه الكلمات التي تغنوا بها فإنها ترتبط في خيالنا بقصة إفيجينيا، فهي ملكة وأم أصابها الظلم، إذ قدمت ابنتها قرباناً لكي تسير السفن، في هذا المعنى المتناقض يتمثل القدر في شخصية أجاممنون، فمهما يحدث له في هذا البيت التعس فهو من صنعه.

وتخبر كليتمنسترا أفراد الجوقة بمعنى شعلة اللهب، إذ أنها تعني طروادة، ولكنهم يرتابون في كلامها ظناً منهم أنها تخدع نفسها، ويحدث اضطراب حين يصل رسول يعلن صدق الأنباء، فتتغنى الجوقة في سخرية مسرحية بالويل الذي نزل على طروادة بسبب امرأة، وتشير دون قصد أو علم إلى ما سيحل بهذا القصر وساكنيه.

ومرة أخرى في عالم الزمن التالي يظهر أجاممنون في حاشيته الملكية جالساً في عربة، بينما عربة أخرى تحمل (كاسندرا) ابنة بريام الموهوبة للآلهة كاهنة للمعبد، وقد حرم أن يلمسها رجل، غير أن أجاممنون انتزعها من مذبح المعبد ومن وطنها طروادة.

ويخاطب أجاممنون الجوقة خطاباً من غطرسة، وتحييه كليتمنسترا بألفاظ معسولة، وتفرش لتحيته السجاجيد القرمزية الملكية على طول المسافة من جلتها الحربية إلى القصر، ويدرك أجاممنون أن مثل هذا التكريم إنما يكون للآلهة لا للبشر، فيرفض أن يطأ بقدمه الأصباغ الثمينة، لكن اعتزازه بنفسه وانخداعه بمديحها وألفاظها حملاه على الموافقة آخر الأمر، فسار على السجاد القرمزي إلى القصر، وفي سيره أضاف إلى حقد كليتمنسترا حقداً جديداً بأن طلب منها العناية بخليلته

كاسندرا:

وتقوم الجوقة وحدها بالتعبير عن النبوءات القاتمة:

لماذا يخفق على أجنحة الخوف

حلم كئيب لا يريم

أمام قلب المتوجس فيا له من حلم مرهق

كريه بغيض يملأ مسامعي بالاضطراب

وينبئ بما سيحدث من آلام

وبعد ذلك مباشرة تقبل كليتمنسترا من القصر وتخاطب كاسندرا في خشونة وقسوة وتطلب إليها أن تدخل، ورغم أن كاسندرا تلتزم الصمت في حضرة الملكة فإن كليتمنسترا لا تكاد تخرج حتى ترهص الكاهنة المتنبئة بما سيحدث.

فهي أولاً لا تبدي في ألفاظ محزونة معرفتها بقصة سفك الدماء في أسرة أتريوس، ثم تومئ أغنيتها المضطربة إلى ما سيحدث لا محالة:

إلهي إنه منظر جديد! شبكة بل فخ من جهنم

نصبته بيديها، وهي ذاتها فخ أشد هولاً

ويحي.. امرأة متزوجة تذبح زوجها!

تعاونها يد رجل آخر.

فتؤنب الجوقة كاسندرا على خطابها المنذر بالشر، غير أنها تمضي في كلامها فتضطرب لذلك الجوقة، ثم تدخل القصر فتزداد الجوقة اضطراباً وتسمع صرخة عالية من الداخل. ويلي ذلك مشهد عظيم من الوجهة المسرحية، إذ يختلف أفراد الجوقة في تفسير الصرخة، ولا يلبث

هذا الاضطراب أن يهدأ حتى تظهر كليتمنسترا وعلى جبينها الدم، وحين تفتح أبواب القصر يظهر منها الجثتان الذبيحتان: أجاممنون وكاسندرا.

أما الملكة فقد أسكرتها جريمتها، فيؤنبها أفراد الجوقة الذين يعبرون عن حبهم وتوقيرهم لمليكهم الصريع.. أما كلماتها فكانت تنديداً بما ارتكب في حقها من إثم، إذ قدم ابنتها إفيجينيا قرباناً ثم خانها كزوج.

وبعد دقيقة يظهر أيجيستوس على المسرح فخوراً بأنه ثأر لنفسه من ابن الرجل الذي قدم المأدبة الرهيبة..

ولكن لم يكن القتل نهاية كما حسبت كليتمنسترا، بل كان مجرد بداية لأحداث المسرحية التالية «حاملات القرابين» التي تتبئنا بالقصاص الذي حل بالقاتلين.

إن أوريستوس بن أجاممنون من زوجته كليتمنسترا، هو بطل حاملات القرابين، وقد سميت بهذا الاسم لأن الجوقة تتكون من فرقة من حاملات القرابين وهن رفيقات الكترا أخت أوريستوس.. ويبدأ العرض أمام قبر أجاممنون، ويدخل المسرح رجلان يبدو من ملابسهما أنهما قد أقبلا من مكان بعيد ويكشفان عن شخصيتهما، فهما أوريستوس الذي بلغ الآن مبلغ الرجال وصديقه الحميم بيلادس، فيضع أولهما خصلتين من شعره على المذبح في تبجيل وإجلال.. ثم تدخل الجوقة مع الكترا بعد هذا المشهد الافتتاحي، وعند المذبح ترى الكترا خصلتي الشعر وتدرك في الحال أنهما لأخيها.. ويكشف أوريستوس عن شخصيته لها، وبعد لحظة من الشك تعانقه والدموع تنهمر من عينيها، وتعلم أنه قد

أتى بأمر الإله أبولو لكي ينتقم. ثم تعقب ذلك موجة من ألحان الجوقة، ويسرع أوريستوس إلى رسم خطته، فيدخل القصر وتسمع صيحة ايجستوس وهو يعاني ألم الموت.. وأخيراً يواجه الابن المنتقم أمه.. فيتجه للحظة إلى أن يرحمها.. وتحاول هي أن تستعطفه وتذكره بأمومتها له.. ولكن صديقه بيلادس يذكره بالقسم.. ويقول له:

«وأين يذهب أمر أبولو في دلف.. حين أقسمت أغلظ الإيمان؟».

«أغضب الناس جميعاً، ولكن حذار من غضب الآلهة».

«وينفذ أوريستوس الأمر.. إذ يجر أمه كليتمنسترا إلى داخل المسرح. ولكن القاتل لا يكاد ينفض يده من جريمته حتى يرى مشهداً لا يراه صديقه أو من حوله على خشبة المسرح.. رأى حشداً مخيفاً ذا صور جورجونية ترتدي أردية غبشاء ولها شعر أشعث.. إنهن آلهات السخط أرسلت لتعذيبه».

وبهذا تنتهي حاملات القرابين التي يمكن رؤية أحداثها مجرد تمهيد ضروري لما يلي، وهو التفكير في المصلحة الروحية التي تطالعنا في «المحسنات»، وتتكون الجوقة الأخيرة في هذه المسرحية من آلهات السخط.

والمنظر الآن هو المعبد بمدينة «دلف»، وعنده كان أوريستوس قد ألقى بعصا الترحال وكف عن المسير بعد أن أخذ منه الضنى وهده الألم.. وتذهب بيثيا كاهنة الإله أبولو إلى مزار المعبد ثم تعود مذعورة.. فقد رأت في المذبح الأوسط شخصاً يحطمه المرض ويلطخه الدم..

وقد ربض على درج المذبح شلة غبشاء

من نساء.. ولسن كالنساء
لكنهن سود دميمات كالجرجون
يصيب العين من أشكالهن نجس.

وعند ذلك تفتح الأبواب الرئيسية للمعبد فيظهر المشهد كما وصفته الكاهنة، وكذلك يظهر الإله أبولو، ويصحو شبح كليتمنسترا فيوقظ آلهات السخط من نومهن فيطالبن بفريستهن، بينما يحاول أبولو أن يحمي من لجأ إليه ولاذ بحمايته.. فيطردهن في غضب وحزم ويعلن أن بيلاس آلهة العقل ستفصل في هذه القضية.

والمفروض أن المشهد يتغير بعد ذلك.. وأغلب الظن أن أوريستوس وآلهات السخط ينتقلون إلى أحد الأبواب الجانبية، ويجري ما يحمل المشاهدين على التخيل أنهم قد قطعوا رحلة طويلة من معبد أبولو بدلف إلى معبد «بيلاس أثينه» بأثينا.

وهكذا ينسجم الزمان والمكان في هذه الحركة، فكلاهما يوجد في عالم مثالي خيالي، ويعرض أوريستوس وآلهات السخط قضيتهما أمام الآلهة، أما آلهات السخط فولاؤهن للقانون القديم، قانون الثأر الذي لا يلين ولا يهدأ.

وتقرر أثينا أن القضية لا بد أن تنظر وتناقش أمام المحكمة التي تتألف من الإثني عشر عيناً من أعيان أثينا البارزين، وهي أعلى محكمة في أثينا. وعلى أحد الجانبين نلمح تمتمة آلهات السخط وتذمرهن:

«إذا انتصرت هنا قضية القاتل فقد انتهكت كل القوانين».

وعلى الجانب الآخر يقبل أبولو شاهداً لصالح أوريستوس.. ويودع

القـضـاة آراءهـم في قـارورة، فـيـسـتـوي الجـانبـان، وعندئذ تعطي أثينا صوتها في جانب أوريستوس، فتثور الجوقة وتتوعد وتشكو من أن الآلهة الشبان أهانوها، فتمنح أثينا المتوعدات دوراً جديداً: إنهن إذا وافقن على اتباعـها نالهـن الشـرف، فـيـقبلن بعـد تـردد، وتنتـهي المسـرحيـة بأغنيـة صوفية حينما تغادر المسرح آلهات السخط وقد تحولن إلى شخصيات محسنة.

بهـذا تنتهي المحـسنات آخر ثلاثية الأورسـتيـة.. ويهـدف اسـخيلوس مؤلفها إلى توضيح أن مشكلة الشر التي تصل إلى حدها الأقصى ترجع إلى الأزمنة القديمة قبل التاريخ، حينما كان الآلهة والمردة يعيشـون على الأرض.. والخاتمة هنا سعيدة، إذ يتحول العذاب إلى أمل جديد بتحول آلهات السخط إلى أرواح الرحمة.

تفسير النص المسرحي

بعد أن قدمنا ملخصاً سريعاً لثلاثية اسخيلوس الأورستية ننتقل إلى دور المخرج في تفسير أو ترجمة أو توظيف النص المسرحي..

لقد كان الممثل في القرن التاسع عشر يقوم بتمثيل دوره في المسرحية بناء على فهمه الخاص لهذا الدور.. وكان الممثل الذي يلعب دور البطولة يفرض (إلى حد ما) تفسيره أو فهمه للمسرحية على باقي الممثلين، ولهذا كان هناك دائماً عدد من الترجمات بقدر عدد الممثلين..

أما بالنسبة إلى الإخراج الحديث فإن الترجمة الأساسية للمسرحية يقوم بها المنتج أو المخرج ولا يترك للممثل سوى الإجادة بالتفاصيل، ومع هذا فمن الضروري أن يعرف الممثل كيف يترجم المسرحية كي يفهم ما يقوله المخرج ويعرف ما يجب عليه أن يفعل.

وعند دراسة النص المسرحي يجري المخرج حصراً لمادته الدرامية، كالحوار والشخصيات والمناظر والأفكار والحركات، وكل شيء مما تتضمنه، ويتم حصر هذه العناصر وتحديد أثرها على المشاهدين من الناحيتين العاطفية والفكرية.. أي ما يهز عواطفهم وما يضيف أو يغير في تفكيرهم..

ولا بد أن تكون القيم العقلية أو الفكرية مفهومة حتى يقدرها الجمهور، كما يجب تقديمها بأقصى ما يمكن من الوضوح والبساطة، وهذا يتطلب لمسات جريئة.. جريئة لدرجة أنها تبدو ساذجة عند شرح أسرارها، أما القيم العاطفية والمجردة فلا تحتاج إلى الفهم، بل إلى الإحساس، ويمكن التعبير عنها بواسطة تفاصيل تتراكم خلال العرض

حتى تحقق تأثيرها من خلال الجو العام والسياق واستمرار تراكم هذه التفاصيل.

وتسمى الأفكار التي تنهض عليها المسرحية بالقيم الفلسفية، فالحكمة الأخلاقية التي تقول: «الجريمة لا تفيد» واحدة من تلك الأفكار التي تقدمها «الأورسية»، ولكنها تطرحها في صيغة سؤال «هل الجريمة تفيد؟».. وبعض الأفكار تكون عبارة عن دراسة للشخصية: «كيف يتأثر هذا النوع من الأشخاص إذا وضع في موقف اختبار لميزاته الأصلية؟؟».

هذا بالإضافة إلى القيم الفلسفية والمعلومات الثقافية أو العلمية التي تقدمها المسرحية، ولكن بعد تغطيتها بطبقة سميكة من الحلوى والمشهيات كي لا تكون جافة منفرة.

أما القيم العاطفية فهي تلك الجوانب التي يشارك فيها النظارة بمخيلتهم، فيضعون أنفسهم في مكان البطل، وهذه المشاركة في التجربة المحركة للعواطف تعد من أهم العوامل جاذبية في المسرح.

وهناك نوع آخر من القيم العاطفية ينفصل فيها المشاهد عاطفياً عن الممثل، والضحك خير مثال لذلك، فإننا لا نضحك ممن يقول النكتة بل ممن يكون موضوعاً لها.

أما القيم المجردة فهي تشمل:

١- ما يجذب الأنظار، كالجمال والمنظر وما إلى ذلك.

٢- ما يجذب السمع، كالشعر والصوت العذب والموسيقى وغيرها.

٣- ما يجذب الذهن، كالإطار الفني والإيقاع وما إليها[1] .

---

(١) الإخراج المسرحي، تأليف هينبج نيلر، ترجمة أمين سلامة، مراجعة كامل يوسف، ص٧١ .

موضوع المسرحية

الفكرة الفلسفية الرئيسية للمسرحية هي موضوعها، والموضوع هو الأساس الذي تبنى عليه وحدة المسرحية، وهذا القول ينسحب حتى على المسرحيات التي تعتمد كلية على القيم العاطفية.

وتحتوي معظم المسرحيات على عدد من الأفكار، ولكن تلك التي تنهض عليها المسرحية في مجموعها هي التي يمكن رؤيتها موضوعاً لها.. والمخرج لا يستطيع أن يجعل للعرض المسرحي أكثر من موضوع واحد، لأن التأثير يبلغ أقصاه إذا وجهت كل الجهود المتوافرة نحو هدف واحد.

وعلى العموم فإن المسرحيات الحديثة لا تتضمن عادة غير موضوع واحد، ولكن التصدي لإخراج عمل كلاسيكي يفرض على المخرج أن يختار من بين موضوعاتها المتتابعة واحداً يركز عليه، أو يتوصل إلى فهم معاصر له، أو يستخدم نصاً حديثاً ألبس القصة القديمة ثوباً عصرياً وهدفاً جديداً.

سارتر والأورستية

رغم أننا سنعود للحديث عن مسرح جان بول سارتر الوجودي في الجزء المخصص لذلك في نهاية كتابنا هذا، إلا أننا نجد من المناسب أن نقدم نموذجاً لترجمة المسرحية أو أسلوب تحويلها إلى عمل معاصر.

لقد كتب سارتر مسرحية «الذباب»، وهو الاسم الذي أطلقه على صيغته الجديدة لـ «أوريست» عام ١٩٤٣ خلال الاحتلال الألماني لفرنسا،

وهنا كانت إضافاته وتحويراته تتناسب مع الوضع الجديد، بل وتؤدي دوراً في المقاومة بشكل تتمثل فيه فكرة الإغراب أو الاغتراب الذي يجعل من الأحداث القديمة إسقاطات على الأوضاع الجديدة.

لقد أخذ سارتر قصة أوريست لإعادة معالجتها، وفي تناوله للموضوع الذي سبق أن وضع على المسرح بكثرة، سواء في نصه الإغريقي أو نصوص تالية استخدمت القصة نفسها، يمكننا أن نلاحظ فلسفة سارتر الوجودية وخصائص أسلوبه.

فريات النقمة يصبحن ذباباً تضرب به الآلهة مدينة آرجوس ويحل العفن بين أهلها.. إن آرجوس هنا هي باريس.. والذباب هنا هو صور من الكائنات الآدمية التي تقطن داخل تخوم المدينة.

يقول المعلم: «إن آرجوس هذه المدينة الكابوس.. صرخات الرعب الحادة في كل مكان.. والناس يهلعون لحظة تقع عيونهم عليك ويسرعون بالاختفاء كالخنافس السود في آخر الشوارع الساطعة.

إن مدناً أخرى باليونان تتمتع بالسعادة، أما هنا فعبادة الموتى والاعتراف الذي لا ينقطع بالخطيئة.

وواجب على الكترا نفسها غسيل ملاءات القصر القذرة، وأوريست لا يرغب في عمل شيء ومع هذا فهو لا يحس بحاجة ملحة إلى أن ينتمي إلى مكان ما وهو في مدينته التي نشأ فيها غريباً ملاحظاً».

«يا ليتني كنت أدرك أن هناك شيئاً أستطيع عمله، شيئاً يتيح لي الانتماء إلى المدينة.. أين لي ولو حتى بجريمة أستطيع أن أجد لنفسي مكاناً في ذكرياتهم وآمالهم ومخاوفهم وأملأ الفراغ بداخلي، نعم حتى

ولو كان علي أن أقتل أمي»، وأخيراً يضع فكرته في عبارات أوضح:

«ماذا يهمني من السعادة؟ إني أريد نصيباً من الذكريات، أريد تربيتي التي أنبتتني، أريد مكاني بين رجال آجورس».

وهكذا يمضي إلى رسالته: وربات النقمة تحاول يائسة أن تفرق بين أوريست وأخته الكترا، أما هي فتتخلى الربات عنها، إذ تعرض أن تكرس حياتها للتفكير، لكن أوريست يرفض العرض الذي يقدم له إن تبرأ من جريمته فيقف وحده متحدياً الآلهة ويصبح لذلك موضع مقتهم وغيرتهم[1]. إن سارتر هنا قام بتفسير النص الإغريقي تفسيراً جديداً، وصاغ القصة القديمة بما يتلاءم مع ظروفه، بل وفرض تفسيره على من يخرج مسرحيته «الذباب» أو «الندم».

ويحكي الكاتب المسرحي المصري الفريد فرج بأسلوبه الساخر ذكرياته عن الفهم الكلاسيكي لفن التمثيل فيقول: «كان من بين أهم التيارات ذلك الفهم الكلاسيكي المدرسي لفن التمثيل الذي تلقنه أغلبنا ونحن نمثل في مدارسنا أيام الصبا.

كان يطلب منا أن يكون إلقاؤها للعبارات فخماً رصيناً واضح النبرات، أن تكون إشاراتنا بالذراع المفرودة في بطء وجلاء، أن تكون وجوهنا للجمهور على الدوام، أن تكون خطواتنا على المنصة متئدة.

ولا عجب أننا بهذا الأسلوب في التمثيل كنا نجنح ونهوى في الأغلب إلى المسرحيات التاريخية ذات المواقف التي تنسجم مع الخيلاء في الأداء والعظمة في إلقاء العبارات الرصينة.

ولا عجب أننا كنا نفضل اللغة الفصحى، لأنها أنسب لاصطناع

---

(١) المسرحية العالمية، الجزء الخامس، تأليف الإرديسي نيكول، ترجمة الدكتورة نور الشريف، مراجعة حسن محمود، ص٢٩٢ .

الفخامة، ونولع بالمسرحية التي تزينها الأقوال المأثورة أو الحكم الغالية أو أبيات الشعر الجليلة.

وكان فن التمثيل عندنا في المدارس أقرب إلى فن الخطابة، كان فناً حاشداً بالملوك الأجلاء والأبطال الصناديد، حاشداً بالبيانات المنمقة التي يلقيها الممثل وهو في مواجهة الجمهور قبل أن يؤدي واجباً جليلاً أو قبل أن يقدم على التضحية العظمى.

كان هذا النوع من الأداء أخلاقياً بالضرورة، فالبطل حريص كل الحرص على تبيان المغزى الأخلاقي لموقفه والدافع المنطقي لثورته.

البطل هنا مثالي متمسك بأهداب الفضيلة، يصارع الرذيلة بالحكمة وبالسلاح وبالخلق القويم، وهو يتصرف طوال الوقت وقد أحاط نفسه بالإطار المحيط بلوحة ملك قديس صوره الفنان بهدف إبراز أفضل ما فيه.

وفي مقابل هذا البطل الجليل يتحرك الأشرار مقوسي الظهور بالمعنى الحرفي للكلمة، يتحركون حركة سريعة وهم مطأطئو الرؤوس، يتحدثون بصوت أجش مصطنع ويشهقون ليظهروا شهوانيتهم وجشعهم.

هذا النوع من التمثيل غير الطبيعي أساسه الأخلاقي تقسيم الناس إلى أخيار وأشرار، وتفخيم أعمال البطولة الفاضلة، وإدانة الشر مع إظهار الأبطال في أحسن صورة من الإجلاء والنورانية والرزانة والحكمة والصرامة.

هذا النوع من التمثيل التقليدي القائم على فهم كلاسيكي.. وهو يستهوي أولئك المولعين بأن يدرجوا في حياتهم على مدارج الحكمة،

ولقد نفرنا منه بعد الصبا نفوراً شديداً لفرط الاصطناع فيه والتكلف لضعف حيويته، ولتزمته الشديد وتقيده بالقواعد المقررة وبعده الشديد عن الصدق الواقع..»

وهذا النموذج الذي يورده الكاتب يوضح شكلاً من أشكال الإخراج المسرحي الكلاسيكي الذي لم يعد يتلاءم الآن مع التطور الفكري والاجتماعي.

وهناك أساليب أخرى ومتعددة في الإخراج المسرحي للأعمال الكلاسيكية أو المأخوذة عنها.. وإن كان أهم ما تتصف به هو تفسير المخرج للنص والإمكانيات المتاحة له بما فيها الممثلون وكفاءتهم.

الفصل الثاني

المدرسة الرومانسية

«الرومانس» كانت تعني في العصور الوسطى القصة الطويلة التي كانت تصور المجتمع الأرستقراطي.. وتتضمن المثل العليا للفروسية وتصورها في مغامرات البطولة والغرام العذري الذي يشبه العبادة.. وقد اتسع معنى الكلمة فيما بعد فشمل الملاحم التي تماثل هذه القصص، كما شمل قصص الورع الديني المليء بالتضحية، بل القصص الواقعية التي تغلب عليها الروح الرومانسية.

وقد وضع الكاتب الألماني هاينه (١٧٩٧-١٨٥٦) تحديداً يوضح الفرق بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي فقال:

«إن الكلاسيكية هي مذهب القيود.. المذهب الذي يحدد الأهداف ويقف عندها، فنرى الأديب أو الفنان الكلاسيكي يلتزم القوانين الصارمة التي تدور في قيودها فكرته.. فهي دائماً تبدو في إطار محدود مادي.. أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق.. مذهب العاطفة والحرية.. المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحانيات غير المحدود، وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته».

لقد كان المذهب الكلاسيكي يتقيد بقانون الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان، كما يتقيد بوحدة المادة أو النغم، وإلى آخر تلك القيود التي سبق أن أوضحناها في الفصل السابق.

إذا كان هذا هو الشأن في المذهب الكلاسيكي فالأمر على نقيض ذلك في المذهب الرومانسي.. إنه مذهب العاطفة التي تحرك الأحياء جميعاً وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبد بهم أشد مما يستبد بهم القضاء والقدر في المسرحية الكلاسيكية.

والمذهب الرومانسي فضلاً عن ذلك لا يتقيد بشيء من الوحدات الثلاث.. فشكسبير يجمع إلى جانب العقدة الأساسية في المسرحية الواحدة أكثر من عقدة ثانوية.. وهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة تتسلط عليها جميع الأضواء كما يصنع الكلاسيكيون، بل هو يحشد في كل مسرحية من مسرحياته قصصاً شتى وحكايات ثانوية ينظم منها كلما تقدم الفعل عقداً رائعاً حافلاً باللآلئ لا تمل العين رؤيته والنظر إليه والتمتع به.. ثم هو لا يعرف وحدة المكان.. ونحن في مأساة «عطيل» لشكسبير نجد أن الفصل الأول يدور في البندقية ثم إذ به ينتقل بنا إلى جزيرة قبرص في البحر الأبيض المتوسط، وهذه الرحلة تضرب بوحدتي الزمان والمكان في المذهب الكلاسيكي عرض الحائط، فهذه الرحلة بالسفن الشراعية في ذلك الوقت تستغرق حوالي الشهر.

وشكسبير لا يبالي بوحدة المادة أو حدة النغم، وهو كثيراً ما يضحكنا أو يضحك شخصياته في أشد مآسيه الموجعة بمهرج أو روح لطيفة أو روح شريرة.. وهو يفعل ذلك تفريجاً عن أعصاب المتفرجين من عنف المأساة. وشخصيات المآسي الرومانسية تجمع بين السادة والسفلة، بل هي كثيراً ما تجعل السفلة يتحكمون بالسادة، ومن هنا يكون الصراع العنيف الذي لا يزال ينمو حتى ينتهي بالكارثة.. مثل ياجو النذل الذي لا

ينفك يوسوس كالشيطان في روع عطيل وينفث سمه في أذنيه حتى يقوده إلى مصرعه ومصرع ديدمونة ومصرع كثيرين آخرين..

وشكسبير والرومانسيون يصنعون هذا لأن القلب الإنساني عندهم لا ينقسم إلى سادة وعبيد، بل ربما كان هناك عبد قلبه قلب ملاك، وربما كان هناك سيد قلبه قلب شيطان.

وإذا كان هذا هو شأن شخصيات المأساة عند الرومانسبيين فلا بأس أن يرتفع أسلوبهم مرة ويهبط مرات، ولا بأس أن تجمع بين الكلمة النظيفة النقية مرة ينطلق بها اللسان العف والفم البريء، والكلمة القذرة التي يرسلها السفلة في المشارب والحانات.. هذا جائز في المأساة الرومانسية.. إلا أن المواقف الرفيعة العاطفية فيها لا بد أن يسمو أسلوبها إلى مستوى رفيع شعري لا نسمع فيه إلا لغة الملائكة ونبض القلوب ونجوى المحبين وشكاة البائسين وغناء السعداء وصلاة العابدين..

والقدر الذي لا يستطيع الإنسان أن يفر منه في المسرحية الكلاسيكية هو العاطفة القوية الغالبة في المسرحية الرومانسية.. فعطيل رجل غيور يتدفق في شرايينه ذلك الدم الشرقي الفائر الذي يقدس طهارة العرض ويهدم الدنيا على رأس من يمس شرف زوجته أو يطعن في عفتها.. وباجو هو ذلك الشخص الطموح الحسود الناقم الذي يصبو إلى ما لا يستحقه من المراتب السامية والمناصب العليا، وهو في سبيل تحقيق مآربه يتوسل بكل ما يتوسل به أمثاله من أساليب الدس والوقيعة والإثارة والكذب والختل وإظهار الوفاء والإخلاص.. وهذه الأسلحة استطاع بها باجو ترويض عطيل حتى سقاه آخر قطرة في كأس

حقده.. أما ديدمونة فامرأة خفيفة الحلم تعجب بالبطولة والأبطال وتسحرها الشهرة التي دانت لهذا المغربي الأسمر حتى أنستها ما بينهما من فروق اللون والدين والجنس والطباع فرضيت بالزواج منه فرحة بهذا الزواج مدفوعة إليه دفعاً.. تماماً كما كان يدفع القدر ضحاياه إلى مصائرها المحتومة المشئومة.

بهذا وبأمثاله كان شكسبير وكان الشعراء المسرحيون الرومانسيون يشببون العواطف في نفوس شخصياتهم ونفوس قرائهم ومتفرجيهم تشبيباً عنيفاً، ويشيعون في المسرحية والمسرح جواً من الترقب والتشوف والاستغراق، وهو الجو الذي تبيض فيه العواطف وتفرخ وتسبح في الجنة وفي الجحيم على السواء.

وإذا كان المذهب الكلاسيكي يعنى بالمجتمع وقضاياه ومشكلاته، وهو لذلك يستعين على عرض تلك المشكلات والقضايا بالفعل وبالمنطق، نرى ذلك في مأساة كمأساة أوديب، فلا ينفك الملك يأخذ على من حوله مسلك القول ويقارعهم بالحجة ويستخلص منهم الأدلة كما يفعل المحقق في قضايا الجرائم هذه الأيام حتى يكشف الستر عن السر الهائل المستغلق الذي تكون فيه كارثته.. إذا كان هذا هو الشأن في المذهب الكلاسيكي فإن المذهب الرومانسي لا يعنى إلا بذات الفرد ودخيلة نفسه، ومن هنا كان جمال الأدب الرومانسي كله.. الجمال الذاتي.. جمال روح الإنسان في فطرته التي فطره الله عليها، جمال الانطباعات النفسية التي تتطلب من الأديب أو الشاعر أو الفنان قدرة سيكولوجية لا حد لها لإبراز هذه الانطباعات في القطعة الأدبية أو المسرحية أو

الأغنيـة أو الصـورة أو التـمـثـال.. ذلك أن الكاتب الرومـانسي يبـرز لنا أنفسنا.. لأنه يترجم دخيلة النفس الإنسانية.. إنه يرينا في آياته الأدبية أو الفنية «من نحن».. من هو كل منا.. إنه يصور عواطفنا، وهو يصورها حرة طليقة تسير إلى غايتها، وهو لذلك يجعل الأفراد عبيداً لعقيدة عامة، وما أكثر ما تكون عقيدة فاسدة تلغي فرديتهم وتجعلهم يذوبون كالملح في ماء الموضوع، فلا يراهم أو يحس بهم أحد.

إننا نرى أنفسنا في الأدب الرومانسي وجميع الفنون الرومانسية، ولسنا نحن أنفسنا في الأدب الكلاسيكي أو أي من الفنون الكلاسيكية.. والسبب في ذلك بسيط للغاية.. ذلك أن الأدب الرومانسي هو مرآة عواطفنا والصدى الذي يردد أحاسيسنا.

من أجل هذا نلاحظ أن المنطق في المسرحية الرومانسية منطق غير مستقيم، إنه منطق المغالطات والتضليل والالتواء والتردد.. منطق الأهواء ولبانات النفس والوساوس.

إن المنطق في المسرحية الرومانسية منطق فردي ضعيف.. منطق هوائي.. منطق تربى في ريح العاطفة المتقلبة التي لا استقرار لها.. إنه المنطق الذي يقطع حبال المحبة بين أعز الأصدقاء ويجعل المحب يقتل محبوبته..

وعند استعراض المسرحيات الرومانسية كلها نجد أن المنطق الرومانسي منطق معوج، وأن الأهواء هي التي تتحكم بالفرد وبالتالي بالجماعات[1].

---

(١) أشهر المذاهب المسرحية، تأليف دريني خشبة، ص٩٧، ص١٠٢ .

ويقول «الإرديس نيكول» مؤلف كتاب «المسرحية العالمية» إن شكسبير اتجه في تأليفه لمسرحية عطيل (سنة ١٦٠٤م) إلى موضوع مختلف في بابه من هاملت.. فبينما كانت مسرحية هاملت مسرحية رومانسية نموذجية لسعة أفقها في الحقيقة، امتاز بناء مسرحية عطيل المحكم بالبساطة الكلاسيكية، وبينما نجد بطل هاملت أميراً ننتقل إلى عالم زادت فيه المعالم العادية وميدانها هو البندقية الجمهورية، ويظهر بطلها قائد جيوش الدوج أمامنا بشكل رئيسي في دائرة حياته العائلية، ومع ما كان لهذه المسرحية من قوة التأثير فقد أبرزت قدرة الشاعر على تصوير العاطفة الشعرية.

ففي عطيل نرى قوة الشر ممثلة في فرد بشري واحد، فهي مجسمة في باجو، أما في مسرحية الملك لير فكأن الطبيعة كلها قد طفحت فقام الجحيم ، نرى غضب السماوات يتعارض بصورة بارزة للعيان مع ما يبدو سخرية الطبيعة في صفاء سماء إيطاليا التي ظللت عطيل وديدمونة[٢].

---

(١) المسرحية العالمية، الجزء الثاني، تأليف الإرديس نيكول، ترجمة الدكتور محمود حامد شوكت، مراجعة حسن محمود، ص٥٠ .

حول إخراج مسرحية رومانسية

قبل أن نتحدث عن المسائل المتعلقة بإخراج مسرحية رومانسية من مسرحيات شكسبير أو غيره من الكتاب المسرحيين الرومانسيين، نورد فيما يلي نص ما قاله المخرج المصري نبيل الإلفي حول تجربته عندما تصدى لإخراج مسرحية «ماكبث» لشكسبير، فهذه الكلمات توضح إلى حد بعيد أبعاد المشاكل التي تواجه المخرج في عالمنا العربي عندما يتصدى لإخراج مسرحية من هذا النوع في ظروف مشابهة.. يقول:

«عندما شرعت في إخراج مسرحية ماكبث لشكسبير منذ بضع سنوات في المسرح القومي، اخترت لتحقيق عرضها ترجمة الشاعر خليل مطران، لأنها من بين الترجمات التي في متناول أيدينا تعتبر أكثرها حيوية وأكثرها قابلية للأداء على المسرح، ولكن نظراً لأن المترجم كان قد تجاوز عن بعض اللوحات ولم يحفل بترجمتها فإنني قد حرصت على أن تستكمل ترجمة هذه اللوحات الناقصة، وتولى الدكتور عبد القادر القط بالفعل ترجمتها مراعياً الاقتراب من لغة مطران حتى تتوافر للمسرحية وحدة طابع اللغة بقدر المستطاع.

والواضح أنني كمخرج قد حرصت على استكمال هذه اللوحات لخدمة تفسيري للنص من جهة وخدمة الأسلوب الذي عالجت به تقديمي للمسرحية من جهة أخرى:

- فجانب من هذه اللوحات يبين مثلاً صدى الأحداث الرئيسية عند الناس ويعكس مشاركة الرأي العام في الاتجاه مع المأساة نحو نهايتها.

- كما أن جانباً من هذه اللوحات يخدم البناء الدرامي، فيتيح لبعض المشاهد الجوهرية مزيداً من القوة والتأثير، ويلقي مزيداً من الضوء على سلوك الشخصيات الرئيسية وعلى تكوينها النفسي.

- بالإضافة إلى أن هذه اللوحات كان لها أيضاً فائدة تكتيكية، إذ سمحت لمجموع لوحات المسرحية المختلفة أن تتكيف مع عنصر الزمن اللازم لتغييرها، وأن تتعاقب بين مستويات المسرح في سياق فني مترابط.

- غير أنني إذا كنت قد حرصت على تقديم المسرحية في نصها الكامل فإنني من ناحية أخرى لم أحرص على تقديمها بنفس التقسيم الذي حدده المؤلف، فبدلاً من تقديمها مقسمة في خمسة فصول قدمتها ممثلة في ثلاثة أقسام تمثل ثلاث مراحل رئيسية في البناء الدرامي للمأساة:

أولاً: مرحلة تقدم لنا حاكماً تقدمت به السن كثيراً وقائداً يسوغ له تفوقه وطموحه الجامح أن يتطلع إلى الحكم فيعمل على الوصول إليه عن طريق جريمة قتل تشارك فيه زوجته برسم خطوات تنفيذها..

ثانياً: مرحلة القائد الذي وصل إلى الحكم وصولاً سريعاً عن طريق جريمة القتل، فأصبح هو وزوجته شريكته في الجريمة وشريكته في الملك يواجهان مسؤوليات ومشكلات خطيرة لا عهد لهما بها.. لقد قتلا راحة نفسيهما، ووجد الحاكم الجديد نفسه مدفوعاً إلى أن يتمادى في إراقة الدماء طلباً للأمن وتهدئة للمخاوف!..

ثالثاً: مرحلة الانحدار وسقوط الحاكم الذي وصل إلى الحكم بطريق

غير سليم.. إنه يتحول إلى طاغية سفاح.. وتتحول الحياة مع حكمه إلى ليل ثقيل يترقب إشراقة فجر جديد.. وفي هذه المرحلة يسيطر الأمن الكاذب والمشي في النوم وزحف الشيخوخة المفاجئ كزحف الخريف أو كزحف الغابة على القلعة الحصينة.. وهذا كله يتيح لجيوش الفجر أن تتقدم لتبدد الظلام.

ونظراً لتعدد الموجات المسرحية في مجموع أقسامها الثلاثة فقد لجأت إلى تقسيم عمق فراغ المسرح إلى ثلاثة أقسام رئيسية تتدرج في الارتفاع من مقدمة المسرح نحو مؤخرته.. والواقع إنني لم ألجأ إلى هذا التقسيم لمجرد التغلب على صعوبة تعدد المناظر وسرعة التغيير، وإنما كنت حريصاً كذلك على أن أستخدم المستوى المرتفع مقروناً بالعرش ومتصلاً بقمة الطموح، ومستوى الوسيط مرتبطاً بالمشاهد الداخلية والانتقالات العرضية، بينما المستوى الأمامي قد استخدمته في الفواصل والمشاهد الخارجية..

فكانت أحداث مسرحية مع تعاقب لوحات العرض تخرج نحو المقدمة وتسير بين هياكل الأبواب نحو قمة الطموح وتنتقل عرضاً من معسكر إلى معسكر.

وكانت الألوان تستخدم أحياناً لتمييز فريق عن فريق، وأحياناً أخرى لتعبر عن النغمات الرئيسية في المأساة:

- فاللون الأسود الذي يغلف المسرحية يمثل ظلمة الليل، حيث ينهض القتلة يلتمسون فرائسهم، وحيث تشارك الطبيعة في المأساة فيخنق الظلام سراج الشمس.

- واللون الأحمر يمثل الدم، فهو بدوره لون رئيسي في المسرحية يلطخ أبطالها ويسيل على الطريق الذي يؤدي إلى العرش.

- وهناك أيضاً الألوان القلقة بين الأصفر والذهبي والرمادي والبنفسجي وكأنها تتحرك مع القلق والمخاوف والحرمان من النوم، لأن ماكبث بقتله الملك العجوز قتل أيضاً راحة نفسه وقتل الرقاد البريء..

والمسرحية في الواقع أكبر من أن نتكلم عنها من سائر النواحي في أقل من كتيب صغير يخصص لهذا الغرض، فهي مسرحية غنية بتركيبها الفني، يتفجر فيها الجمال مقروناً بالفظاعة، وتبدو الشخصية الرئيسية فيها شخصية شكسبيرية حقاً بضخامة حركتها النفسية وضخامة البواعث التي تحركها.. فالإنسان ليس كائناً بسيطاً، وعبقرية شكسبير تتجلى أكثر ما تتجلى في أنه يقدم لنا الإنسان بكل ما فيه من تعقيد وتركيب وبكل ما يحيط به من ظلال وأنوار.. ولكن هناك مع ذلك نغمة رئيسية في مسرحية ماكبث هي التي جعلتني أستجيب لإخراجها كإنسان معاصر ويحسن أن أشير اليوم إليها: إنها نغمة الطموح الجامح، الطموح المبالغ فيه.. فلا شك أن تطور العلم الحديث قد أتاح لبعض الدول أن تتميز بالقوة المادية وأن تمتلك أسلحة الدمار، وبالتالي أسكرها هذا التميز بكثير من «الطموح».. فهو إذاً سمة من سمات العصر، ذلك الطموح الجامح على مستوى الدول وعلى مستوى الأفراد.. وهذه النغمة الرئيسية هي مفتاح إخراجي لمسرحية ماكبث في المسرح القومي منذ خمس سنوات مضت»[1].

(١) نبيل الألفي في مقال بعنوان «في الحركة المسرحية، أصداء الماضي القريب.. حول إخراجي لمسرحية ماكبث»، نشر بمجلة المسرح والسينما المصرية، العدد ٤٩ - يناير ١٩٦٨، ص٤٠ .

إن ما يقوله المخرج الكبير نبيل الإلفي يوضح إلى حد بعيد كيفية التغلب على المشاكل التي تثيرها مثل هذه النصوص الرومانسية.. التي في ثورتها على الكلاسيكية حطمت الكثير من القواعد والأسس التي وضعت لتتلاءم مع مسرح بسيط في كل شيء.

ولما كان إخراج هذا العمل يتطلب وعياً كبيراً في الجوانب الشكلية في المسرح، لأن هذه الجوانب تقوم بالدور الرئيس في حل مشاكل إخراج مثل هذا العمل، فسنستعرض في هذه المناسبة إمكانيات الديكور والدور الذي يمكن أن يؤديه للمخرج وكيفية استخلاص المخرج لهذه الإمكانيات. فعندما تدق دقات المسرح الثلاث وينفرج الستار، يشهد الجمهور على الفور الديكور والإكسسوار والممثلين.. فإذا كانت حوادث المسرحية تجري في صالون قصر أرستقراطي، فالأغلب أن يصور الديكور حوائط ومنافذ هذا الصالون، ويكون الأثاث واللوحات المعلقة على الحوائط والثريات والسجاد وسائر أدوات الإكسسوار متماشية مع هذه البيئة التي اختارها المؤلف لتجري فيها حوادث المسرحية.

إن فائدة الديكور والإكسسوار أولاً هي إبلاغ المتفرج أن الحوادث التي سيشهدها تجري في بيت معين وبيئة معينة.. وقد شهد فن المسرح في عصور مختلفة فنانين للديكور يتصفون بالمبالغة والتدقيق الشديد في مطابقة فنهم للواقع، فهم شغوفون بزينة الحوائط وبأنواع السجاد وأنواع اللوحات المعلقة.. شديدو التدقيق في مطابقة الملابس والزينات لظروف العصر التي تجري فيه أحداث المسرحية، وكأنهم يلحون بشدة على المتفرج ليقتنع بأن ما يشاهده بيئة حقيقية ستجري فيها حوادث حقيقية..

حقاً إن مطابقة الديكور للواقع تعين المتفرج في جهده لتمثل أحداث المسرحية.. تعاونه في جهده لإقناع نفسه بأن ما يجري أمامه حقيقة.. ولكن المتفرج وهو يبذل هذا الجهد لا ينخدع أبداً إلى الحد الذي ينسى فيه أنه دفع ثمن التذكرة، وأنه جالس هنا ليتفرج على تمثيل في تمثيل.. إن وظيفة فنان الديكور هي أن يدل المتفرج ليس إلا على المكان والزمان المفترضين، على أن يدله أن هذه الأحداث التي يشاهدها تجري في مكان معين وفي عصر معين. إن مهمته الحقيقية لا تتعدى هذه الإشارة البسيطة الواضحة، ولا يمكن أن تكون مهمته أبداً المبالغة بقصد خداع المتفرج عن زمانه هذا المساء وعن مكانه في صالة المسرح!، بل إن المبالغة والإفراط في تزيين الحوائط وتراكم التفصيلات وقطع الأثاث فوق المنصة يؤدي إلى أثر غير مرغوب فيه، فقد فإن يسرق عين المتفرج ويصرفه عن الممثلين، والممثلون هم العنصر الأساسي فوق المنصة، العنصر الذي لا ينبغي أن ينشغل عنه المتفرج لحظة واحدة.. فهم حملة النص المسرحي.. هم حملة الأفكار والعواطف والمواقف التي تكون العمل المسرحي..

ما حاجتنا للتدقيق في تصوير الديكور.. وجامع قطع الأثاث وثقل الملابس؟

ما حاجتنا للإفراط في تزيين كل شيء؟..

ما حاجتنا للهفة على أن تطابق هذه الأشياء الواقع.. إذا كان المتفرج لا ينسى لحظة واحدة أن الساعة العاشرة مساءً وأنه موجود في صالة دار المسرح يشهد مسرحية كذا.

إن ضرورة البراعة والحيلة والخداع في هذا المضمار مصيرها الفشل وإحداث عكس الأثر المطلوب، ولا ينجم عنها إلا شرود الجمهور وانصرافه عما ينبغي أن يشغله إلى ما لا ينبغي أن يشغله..

إن الذي بين الفنان والجمهور عقد اتفاق من نوع غريب، إنه اتفاق على الكذب، على الإيهام والتوهم، وهذا العقد يكفله استعداد طيب من قبل الجمهور للتماشي مع الافتراض الذي افترضه الفنان، استعداد للتصديق بالإشارة المختصرة عندما تكفي الإشارة المختصرة..

وكل جهد يبذله الفنان ظناً منه أنه إنما يخدع المتفرج عن زمانه ومكانه ويسلب يقظته سلباً تاماً، إنما هو جهد خائب ومضيعة للوقت.. فما بالك إذا كان هذا الجهد ذاته يخل بالتوازن المطلوب في العمل المسرحي، ويصرف انتباه الجمهور عن المهم ليشغله بغير المهم؟..

الديكور إذن مهمته الإشارة لزمان ومكان المسرحية، مهمته أن يدل المتفرج على البيئة التي تجري فيها الحوادث من أقصر الطرق بأقل المواد وأبسطها.

يقول «هنج نيلمر» المخرج المسرحي الأمريكي:

«لا بد للمسرحية من معالم خلفية تمنع تشتت الذهن، تحصره داخل نطاق المسرحية. لقد أخرجت مسرحية مدينتنا في برودواي على مسرح عار من المناظر حيث كانت الحوائط مبنية بالطوب الأحمر وأنابيب التدفئة تجذب النظار بين آونة وأخرى فيشرد الذهن عن متابعة النص، ومما لفت نظري عندما أخرجت المسرحية إحدى فرق الهواة فيما بعد باستعمال قوس من الستائر رمادية اللون كمنظر خلفي أتى ذلك بنتائج باهرة»[1].

(١) كتاب الإخراج المسرحي، تأليف هينج نيلمز، ص٢٧١ .

ولا يفوتني هنا أن أؤكد أن تراكم الأثاث والإكسسوار فوق المنصة يعوق حركة الممثلين المطلقة، ويقيدهم عندما يريدون التدفق في حيوية، ويخفي في الأغلب أجزاء من أجسامهم.. والجسم الإنساني بغض النظر عن أي اعتبار هو أجمل ما فوق المنصة وأقدر جهاز على التعبير بالحركة وبالسكنة وبالإشارة وبالجمود تعبيراً حياً رشيقاً.

كما أن ألوان الحوائط إذا كانت مبهرجة صارخة تميت شكل الممثل وتجعل منه ظلاً كئيباً في بحر الأضواء، إن الملابس الكثيفة أيضاً والزينة المفرطة تسحق الممثل وتلغيه تماماً فوق المنصة، فإذا نحن في معرض أزياء عصرية كانت أو تاريخية لا في مسرح الدراما..

إنني أفضل دائماً أن تختفي الأشياء الجامدة وراء الممثل الحي لا أن تخفيه، فالممثل هو أقدس العناصر المادية فوق المسرح، وهو أقدر من كل ما عداه بحيويته وملكته المتنوعة على أن يصور موضوع وجو وتفاصيل المسرحية، ولا عجب في ذلك.. فإنه فوق المنصة هو الإنسان..

من هذا المفهوم تنطلق مدارس وتيارات حديثة مختلفة تناصر الممثل وتخذل الديكور والإكسسوار، داعية إلى إطلاق الآفاق أمام الممثل وتضييق نفوذ الأشياء التي تحوطه. فمن هذه المدارس والتيارات ما اتجه إلى إلغاء الإكسسوار والديكور تماماً ليتحرك الممثل في أرض محايدة تمام الحياد، رمادية غالباً أو سوداء أو بيضاء، ليس فيها أي شيء يلفت نظر المتفرج. ومنها ما اتجه إلى تلخيص الديكور تلخيصاً شديداً، ومنها ما اتجه إلى استخدام إشارات رمزية مقتصدة. ونستطيع أن نطلق على ناتج هذه المحاولات اسم الديكور المختصر أو الملخص.. وأود أن أنبه إلى

الفـرق بين هذا الأسلوب في التبسيط والأسلوب الرمـزي في تصـمـيم الديكور.

إن الإشارات الرمزية في الديكور تبدو في أوضح صورها عند المخرج الفنان نبيل الألفي في مصـر.. وقد عبر عنها في ذكرياته عند إخراج «ماكبث».

وأمـثلة الرمـزية كـثيـرة في ديكورات هذا المخـرج الفنان.. السـاعـة الواقفـة دلالة على جمود الحياة، السلّم الصاعد أو الهابط في خلفية المسرح تدل حركة الممثلين عليه إما على التسامي أو التدهور.. إلى آخر هذه الإشارات الشاعرية الرقيقة..

وأرجو أن أنبه هنا إلى أن أسلوب الديكور، مهما كان مصممه فناناً مبدعاً، إنما يحكمه مزاج المخرج ورغباته، فالمخرج بالنسبة إلى كل فناني المسرحية هو «مايسترو الأوركسترا» الذي يضبط كل جزئيات هذا العمل الجماعي العظيم..

كـمـا أحب أن أؤكد أن هذه الأسـاليب المخـتلفـة لا بد أن تصـدر عن منطق مـتكامل مـتناسق.. أي أن مـوقف المخـرج من الديكور لا بد أن ينسجم تماماً مع موقفه من النص المسرحي وموقفه من اختيار منطق الإخـراج، فلا بد للمخـرج من أن يقدم عمله الفني متكاملاً وعناصـره منسجمة تماماً، فيستحيل أن نتصور ديكوراً رمزياً لمسرحية غير رمزية والأداء التمثيلي فيها طبيعي! وإلا كان ذلك ترقيعاً مثيراً للنفور ونوعاً من النشاز[1].

---

(١) دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، تأليف الفريد فرج، كتاب الهلال، صفحة ١٨ .

المونودراما

المونودراما هو نسق من أنساق المسرح، أو شكل من أشكال المسرح، بل لعله من أكثر أشكال المسارح إثارة للجدل، سواء لناحية وجوده التاريخي وأصالته في خضم التجربة المسرحية منذ القدم وعلاقته بسائر الأنماط الفنية ذات المنحى السردي، أو لناحية استعادة حضوره وتوالده وتطوره وتشابكه مع أنساق من الفنون والآداب وامتداده في التجربة إلى عموم البلدان في العالم، ومن ضمنها طبعاً وطننا العربي بتنوع التجارب المسرحية فيه.

ونحن هنا لسنا أبداً بصدد تقديم نظرة بانورامية لتجارب المونودراما في المسرح العربي، بل نسعى توافقاً مع مهمة الكتاب وعنوانه إلى التأصيل لهذا النوع من المسرح، وتبيان فيما إذا كان مسرح المونودراما يشكل مدرسة من المدارس المسرحية، إذن ما هي الأصول والركائز والقواعد في هذه المدرسة المسرحية وطرق إخراجها؟..

بدايةً لا بد من التوقّف للتوافق على تعريف محدد لمسرح المونودراما، فنقول: إن من المتعارف لدى الجميع أن المونوردراما هي تلك المسرحية التي يقوم بها ممثل واحد (أو ممثلة واحدة)، ومنهم من يرى أنه من الممكن أن يظهر أكثر من ممثل أو ممثلة على المسرح ولكن دون أن تكون لهم مشاركة ناطقة في العرض المونودرامي.. بمعنى أن العرض يتولاه الممثل الواحد، والآخرون لا يعدو أن يكونوا أدوات مساعدة لا تشارك في فاعلية النص.

وإذا كان الأساس الثابت والأصيل أن المسرحية المونودرامية هي تلك التي يؤديها ممثل واحد، فمن المناسب العودة والانتباه إلى أصل التسمية، فهو مأخوذ من كلمة تعني «الواحد» وهي لفظ (mono) اللاتينية الأصل التي تم تركيبها مع لفظ (drama) اللاتينية الأخرى لنقع على مصطلح (monodrama) الذي يعني في النهاية العرض المسرحي الذي يقوم على الممثل الواحد.. أولاً وأخيراً..

والدراما التي تعني صراعاً تدور هنا في ذات الممثل الواحد، أي الشخصية الفردية التي يراها المتفرج على المنصة، وبالتالي فإن الحدث الدرامي يقوم على الممثل الواحد، بل إن هذا الممثل الواحد ومنذ لحظة صعوده إلى منصة العرض المسرحي وحتى مشهد الختام هو المعنيّ بحمل الحدث الدرامي وتطويره وتصعيده والانتقال به من حالة إلى أخرى أكثر جاذبية وأعمق تأثيراً على المتلقي بشكل يتمكن من إيصال رسالة العرض المسرحي إلى هدفها..

في إطار هذا الفهم يمكننا بالتدقيق العميق الانتباه إلى أن الفن المونودرامي ليس جديداً أو طارئاً في تاريخ المسرح، حتى وإن لم يحمل صراحة هذا الاسم!.. بمعنى أنه يمكن العثور على طرز متعددة من الأداء المونودرامي عبر تاريخ التجربة المسرحية، فنجد أطيافاً من الأداء المونودرامي في الشعر الاغريقي بداية ومن ثم في المسرح الإغريقي القديم، ذاك الأداء الذي كان يتجلّى من خلال قيام الكاهن بتقديم التراتيل أو الأدعية أو الابتهالات في الاحتفالات الطقوسية، ذلك الأداء الذي غالباً ما كان يأتي على هيئة المونولوجات المطولة.. هذا قبل أن

تبدأ مرحلة الممثل والقناع، فكان الممثل نفسه يقوم بأداء عدة أدوار لشخصيات متعددة، يتوارى خلف قناع كل منها ويقوم بتغيير نبرات الصوت وهيئات الحركة بما يتناسب مع كل شخصية يقوم بأداء دورها.. وهو تماماً وإلى حد كبير ما بات متعارفاً عليه في المسرح المونودرامي ولكن دونما أقنعة، وهو ما دفع البعض لاعتبار المسرح المونودرامي خلعاً للأقنعة وانكشاف الذات أمام الجمهور..

ومن جهة أخرى لا تقل أهمية يمكننا الاتفاق مع القول إن مسرح المونودراما بصورته الجديدة بدأ بالظهور منذ عصر النهضة الأوروبية، فقد أخذ المسرح يميل نحو الخطب المطوّلة والمواعظ الأخلاقية وكشف الاعترافات الداخلية وفضح الهواجس المقلقة، الأمر الذي أمكن للممثل أن ينفرد على منصة المسرح ويقدم مطولاته كما في مسرحيات شكسبير، فنجد أن «هاملت» مثلاً يسترسل في مونولوجات تكشف عما يدور في داخله من قلق وأسئلة وهواجس.. وتتحول المشاهد التي يؤديها وحده إلى طراز مونودرامي نموذجي..

وبملاحظة أن شكسبير لم يعتمد على الممثل الواحد إلا في بعض المشاهد وحافظ على العمل الجماعي، فهناك من يرى أن مسرح المونودراما ظهر عند أواخر القرن الثامن عشر مترافقاً مع الحركة الرومانسية، وتبلور ووجد انتشاراً عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع بلوغ الحركة الرومانسية أوجها على أيدي المسرحيين في كل من ألمانيا وروسيا وفرنسا..

ومن ناحيتنا نرى أن الفعل المونودرامي موجود دائماً بشكل أو بآخر

في الفنون كافة، إذ أنه يرتبط برغبة الفرد بالظهور والتميز، وبإبراز الخصوصية الذاتية.. وهذا يُوجد في المسرح كما في الشعر والقصة والرواية.. إنه صوت الأنا الذي يحاول دائماً أن يطغى على صوت الآخر، وصورة الفرد التي تحاول التمايز عن صورة الآخرين..

وبالتالي يمكننا رصد هذه النبرات في الكثير من الأعمال الفنية وليس في المسرح فقط. وبما أن حديثنا يتركز على فن المسرح فلا ضير من التأكيد على التمييز بين النبرات المونودرامية التي تأتي متضمنة في الكثير من الأعمال المسرحية التي تقدم في عروضها مشاهد مونودرامية يُراد منها في لحظة ما من العمل أن تبلغ ذروة الدراما من خلال الكشف عن جوانب الصراع الداخلي للشخصية أو قلقها وهواجسها ومأساتها.. وبين المسرح المونودرامي الذي يقوم على النص الكامل الذي لا مجال لغير الممثل الواحد فيه.. النص المعد للممثل الواحد لا غير..

المسرح المونودرامي على هذا النحو لا يكاد يبتعد كثيراً عن الأشكال التراثية التقليدية المعروفة في تاريخ الشعوب، من طراز الحكواتي أو الراوي أو الهزليات أو الكوميديات الارتجالية التي كان يتولاها ممثل أمام مجموعة من المتفرجين وتستمر ساعة أو أكثر.. ولكن المسرح المونودرامي يبدو من جهة أخرى، بوصفه تطويراً منهجياً لكل ذلك من ناحية التخطيط والتنظيم والترتيب والتدريب والإعداد المسبق والاعتماد على نصوص مكتوبة، بعيداً عن الارتجال.. ففي المسرح المونودرامي تتأسس الكتابة والإخراج والديكور والإضاءة وجميع عناصر السينوغرافيا والأداء والتمثيل والصوت والحركة والإشارة.. وهي جميعها تنوي القيام بدور متكامل دون عشوائية أو اعتباط أو ارتجال..

وفي الوقت الذي يعدّ فيه المسرح أصلاً عملاً جماعياً، يأتي العمل المونودرامي ليبين أن العمل الجماعي فيه غالباً ما ينعدم على المنصة، أي على مستوى التمثيل، ولكنه لا يفقد جماعيته في كثير من الأحيان على مستوى الكتابة والتحضير والإخراج وسائر العمليات الفنية والتقنية.. بل إنه حتى الممثل الذي يقوم بكتابة النص المونودرامي لنفسه ويتولى هو ذاته الإخراج والتمثيل لا بد له أن يستعين بآخرين في مجالات على غاية من الأهمية.. فمما لا شك فيه أن تحول المسرحي إلى مخرج وممثل للعمل إضافة إلى قيامه بمهمات الديكور والإضاءة ومستلزمات العرض سوف يشتت تركيز الفنان ويذهب الكثير من جهده..

هذا لا يلغي حقيقة أن العمل المونودرامي يقوم بالأساس على التخلص من الحالة الجماعية في العرض ويلغي تعدد الأصوات عبر تعدد الممثلين، وبالتالي ينهج مبدأ الاعتماد على الذات الفردية، الأنا الواحدة المتوحدة، والصوت الذي يقول كل شيء، والعارف بكل شيء، والذي يحمل على كتفيه عبء العمل ومسؤوليته..

وهذا ما يجعل العمل المونودرامي يقف على حافة الاختبار الحاد ما بين النجاح أو الفشل ودونما أي حل وسط.. فإما أن ينجح العمل أو يفشل.. وإما أن يكون الممثل قادراً على القيام بمهمته بنجاح أو لا يكون.. هكذا تغدو كتابة نص مونودرامي مطالبة بالقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء، فعبر الصوت الواحد ينبغي على الكاتب أن يستعيض عن تعدد الأصوات، ومن خلال الممثل الواحد ينبغي ملء الفضاء المسرحي وتوظيف واستثمار مجمل عناصر العرض المسرحي، بما في ذلك تحطيم الجدار الرابع لخلق الصلة القوية والعميقة بين الممثل والجمهور..

ويتوجب على الممثل في المسرح المونودرامي أن يكون بارعاً في استخدام الجسد والحركة والتعبير بالصوت وتلوينه من الهمس والوشوشة إلى الصراخ والعويل، ومن الترانيم والغناء إلى الندب والنواح، والاستفادة من كل مفردة سينوغرافية وتحويلها عن وظيفتها الأصلية وهيئتها المعتادة، كأن تصبح المكنسة مروحة أو مجدافاً ويتحول السرير إلى سفينة والطنجرة إلى قبعة..

وينبغي التمييز بين قيام الممثل الواحد بسرد الحكاية بوضوح وتكثيف وتركيز.. ووقوع الممثل في مطب الثرثرة الفارغة التي لا تفيد النص ولا تزيده غنى، بل توقعه في أزمة الترهل وتقود المتفرج إلى الملل والنفور، إذ يفقد المتعة والفائدة ولا يجد نفسه معنياً بمتابعة ما يجري أمامه على الخشبة، وهذا أحد أخطر التحديات التي يواجهها العمل المونودرامي..

بل وهذا ما يوجب ضرورة توافر حزمة من الشروط في الكتابة للمسرح المونودرامي، إذ لا مجال هنا للتمهيد وللشرح قبل الولوج في قلب الموضوع، بل لا بد من الدخول مباشرة في الموضوع بطريقة جذابة تمنع المتفرج من الإفلات من قبضة العرض، خاصة وأن وجود ممثل واحد على المنصة هو أدعى للوصول إلى حالة الملل والتأفف من وجود عدد من الممثلين والممثلات ممن يدخلون ويخرجون ويتبادلون الحوارات والتعليقات ويتبارون في إبداء المهارات التمثيلية والأفعال وردود الأفعال..

وهذه التحديات ينبغي لها أن تحل عن طريق التنوع في الاقتراحات على مستوى الكتابة بداية، والإخراج والتمثيل ومستلزمات العرض الفنية

ثانياً. ويمكن لنا هنا أن نأخذ نموذجين، أولهما مونودراما «حكمة جزار» للعراقي «عبد الحسين ماهود»، فنجد أن النص يقوم على ممثلة واحدة، لكنها تستعين بممثلين صامتين تخاطبهم هي من جهتها دون أن ينبسوا هم ببنت شفة، كما نلاحظ أن أغلب ما تتحدث به هي أنما هو عبارة عن هواجس وتساؤلات، وربما هذيانات تتوافق مع الحالة النفسية للشخصية:

«كي نسافر للبحث عن بقايا الفرح فينا.. للأبواق أن تنفخ (تصرخ بصوت عال) هيه.. انفخوا الأبواق (تمارس الرقص على نفخات بوق.. تبدأ بحيوية الشباب وتنتهي عجوزاً منهكة)..

الحب أن تشمر عن ساعدك حد الشلل، أن ترهق ذهنك حد الانهيار، أن تكدح حد الموت.. والموت أن يتعانق مكتنزان باللحم مفترشين الحشائش حد فصل ما يكتنزان به عن العظم (تتأمل ما آلت إليه)، ها أنا أمتلئ بضجر الشيخوخة.. فكيف لي أن أتطهر من شقاءاتي؟..

(تلتفت إلى جمهور المسرح) سأمنح ظهري لمدنكم الرمادية، فأنا لا أريد للمداخن أن تعلو على سطوح متباينة، ولا للأحياء أن تضج بروائح معدنية (تخطو نحو كهف يتوسط المسرح وتتفحصه بنظراتها) هل يصلح هذا الكهف فردوساً لي؟..

إنه وسط قرية غنّاء آمنة، له نوافذ مشرعة على حدائق غنّاء، ولكنها خاوية، (تهتف) مرحبا بمنتجع بلا رماد (تتقدم نحو الكهف، تدخله، تجلس على مقعد من الخيزران يتوسطه) أهلاً بي في عشي الذي سأمنحه شحوبي، أمارس عليه كسلي وأنعم بحريتي المطلقة حد ال.. ر..

عب (تتأمل فضاء الكهف) هذا الكهف لم يكن مسكوناً أو إن الأسرة التي خلفته لي قد ماتت تواً.. (تنتفض) إيه أتباعي.. أيتها الوجوه المرقطة بالبسمات، أيتها البسمات التي تشهر أنيابا تطفح بالحياة.. دوروا من حولي ذهاباً ومجيئاً (ضجة من أصوات أقدام تدور ثم تتوقف بعد حين) سوف لن ندع الليل يمر دون خطيئة.

(تومئ إلى أحدهم) أنت.. خذ منجلاً ذهبياً (تومئ إلى الثاني) ولك أنت شوكتك الذهبية (تومئ إلى الآخرين) أما أنتم فاحملوا الاسرنجات.. ولي أنا هذا الصولجان (تمسك بصولجان) سنصدر أوامرنا إلى الضجيج كي يغادر صباحات المدارس.. سنبتكر لصغارنا سفناً تحملهم إلى الفضاء ثم تعود بهم أجساماً من خشب (صرخة مكتومة تنطلق من الخارج يتبعها ضجيج يتوقف بأمر منها) توقفوا.. دعوها تمر (كعب حذاء نسائي يقترب) توقفي.. لا تقتربي أكثر (يتوقف نقر الحذاء بينما هي تشير إلى امرأة تقف بمواجهتها دون أن ترى) أنتِ أم ثانية لصغارنا (تحملق فيها بوله) ولكنك آسرة حد أن جمالك لم يعد ينصف شيخوختي.. لك فرح إذن سأشتريه بلحظة ضجري (تومئ إلى أحد الأتباع) أنتِ.. خذ منجلك الذهبي وأزل هذا الميش من شعر هذا الرأس حتى نظهر فحامته.. بل أزل الشعر كله (صرخات متتالية تنطلق من المرأة) من المؤكد أنك ترفضين حسائي مع أن لك هذا النهد الطافح بالحياة (تومئ إلى تابع آخر) أنت.. سخن شوكتك الفضية دون الحساء، قبّل بجمرتها هذا النهد المكتنز (صرخة عالية).. وأنتم (تومئ إلى الأتباع الآخرين) املأوا السرنجات بسوائل مميتة.. احقنوا هذا الجسد

الناتىء كي يستريح (صرخات متلاحقة وضجيج يستمر طويلاً ثم يتوقف نهائياً) لقد توقف الضجيج عن صباحات المدارس.

(تلتفت إلى جمهور المسرح) أما أنتم.. يا من ستكل سواعدكم بعد أن تشمروا عنها بالمعاول.. يا من ترهقون أذهانكم حد الانهيار.. فلكم الأفق.. الأفق خط الشروع نحو العدم.. هاكم قبضتي لتؤلب الطواحين على نزف النار في مهرجان الغياب، واعتلوا عريات الموت الناخرة للفرح في الأعماق.. ابتكروا أهوالي بعظامكم واستروا عظامي من الطعنات، فأنا الراقصة على الدوام (ترقص على نغم نشاز إلى أن تسقط من الإعياء) ما الجدوى من الرقص في عالم محتقن بالجملونات، متشنج بمداخنه؟.. (تتمدد على الأرض.. تحرك جسدها بإيقاع مستند على لسعات بعوض متكررة لجسدها) ولكن.. من يراقصني؟.. من ينهش جسدي المنهك بالشيخوخة؟.. سأقاوم الشيخوخة فيّ أو أقاوم الغياب بشيخوختي.

(تشتد لسعات البعوض على جسدها المتهالك) ولكنه البعوض.. أي حكمة لك أيها البعوض؟.. تمص دمائي بصك حياتك.. سأمنحك مهنة جزار وأهبك مفتاح الحكمة.. انخر فيّ وجد في دمي خلاصك.. أدرك نفسك في علاقتها مع جسدي الذي بدأ يتداعى (تصرخ بألم) أنتم.. أيها الأتباع.. اخلوا اللسعات عن جدار جسدي المتهالك كي تعينوني على أن أختم رقصتي (تومىء إلى أحد الأتباع) أنت.. اهرش بمنجلك الذهبي ما تآكل من هذا الجدار.

(تصـرخ من الألـم.. تومىء لتـابع آخـر) وأنـت.. قبّل بجـمـرة شـوكـتك الفضيـة من فـاقت غيرهـا فـي اللسعـات (تصـرخ من الألم على جهة أحد نهـديهـا ثم تومىء إلـى أحـد الأتبـاع الآخـرين) وأنتم اشـهـروا سـرنجـاتكم.. رشوا المبيد على مساحة الجسد كله حتى يستريح.

(تصرخ بتـواصل حتى تخـمد الصرخـات تدريجياً.. تصـوب عينها نحو الأفق) مـاذا أرى؟.. الأفق صـحـو مع أن المدن تعلوهـا المداخـن.. أمـحشـوة تلك السماء بطير فخم أم طيور تتشكل بإتقان؟.. الأجنحة ترسم خطوطاً أكثر بياضـاً لزحام وهـمي (تصـرخ) أيتها السمـاء.. ليتلاشى الوهـج الأخيـر فيـك حتى يلطخ الظـلام أجنحـة الـطيور، فـأنـا أبغض الطيـور حين تحلق باحثة عن فردوس، أبغضها لأن طرقي لم تعد تربط بين الهنا والهناك»..

أمـا فـي مـسـرحـيـة «القـيـامـة»، تأليف الشـاعـر ممدوح عـدوان، أداء زيناتي قدسية، فسنجد أن النص يقوم على ممثل واحد دون أن يستعين بأي ممثل آخر صامت، ونلاحظ أنه يميل إلى سرد الحكايات الخاصة والتفاصيل الغنية، ويشابك بينها بانتقالات متتالية عبر أسئلة أو مناجاة للقمر تارة وللقبر تارة أخرى، بالهمس حيناً وبالغناء حيناً آخر، وبقوالب من الكوميديا السوداء والسخرية المريرة التي تتناسب مع موضوع المسرحية التي تختلط فيها أسئلة الوجود بأسئلة المصير:

"(ينطلق صوت الممثل بالغناء قبل ظهوره على المسرح، المسرح مضاء بما يفترض أنه ضوء قمر. المشهد مقبرة مهملة محاصرة بأبنية عالية وطريق عام عريض).

والناس مثل العظم جوا أصابيعك
ما كل من جاك تشكي له مواجيعك

(يظهر الممثل حاملاً كيساً على ظهره، ثيابه عتيقة ووسخة، شعره أشعث، ذقنه تحتاج إلى الحلاقة، عمره فوق الأربعين، بيده بوق غريب الشكل ينفخ فيه ثم يعيد الموال دون غناء.. يتطلع إلى القمر). أستغرب لماذا يلحق القمر بالناس أينما ذهبوا، لماذا تلحق بي؟ لماذا ولست الصديق الذي أستطيع أن أفتح قلبي له؟

(يلتفت ليكمل سيره، يتطلع إلى الأعلى نحو الأبنية وينفخ مجدداً بالبوق وكأنه يوجهه إلى سكانها) فلينزعجوا.. للقرد.. (ينفخ مرة أخرى ثم يحاول أن يمشي فيتعثر ويكاد أن يسقط، يوازن نفسه بصعوبة مما يضطره لرمي كيسه على الأرض.. يتطلع إلى موطئ قدميه) الله أكبر، هذا قبر.

(يلتفت إلى الجوانب) وهذا قبر، وهذا، ها ها.. يعني إنني وصلت.. هذه هي المقبرة (يقف ويستعرض المسرح كله ثم يرفع رأسه إلى الأعلى) ما لنا يا قمر؟ ماذا جرى؟ حتى لرؤية الطريق لم تعد إضاءتك كافية؟ لا تجيب؟

(يهز رأسه بحزن ويتطلع إلى أحد القبور وكأنه يشتكي) لا يتكلم.

(يتنقل بين القبور قليلاً، يتطلع إلى الصالة وهو يضع يده فوق عينيه ليدقق النظر)، أهذا كل ما تبقى من المقبرة؟ أين ذهبت بقية القبور؟ يبدو أنهم بنوا فوقها، ولكن هل فرطوا بمحتوياتها؟ جرت العادة أن يخطروا أهل صاحب القبر لكي ينقلوا عظام فقيدهم، ربما كان الأهل يريدون أن يدفنوها في مكان آخر.

نحن طوال عمرنا هكذا قبور موتانا، غالية علينا، نحن نحلف عليها، نعمل مشاكل من أجلها (يجلس على طرف أحد القبور، يشعل لفافة)، أيام البلاد، كانت بلدية الخليل تريد أن تشق طريقاً في المدينة، وكان الطريق سيمر في المقبرة.

أُنذر الأهالي فأسرعوا لنقل موتاهم، كل أسرة جمعت عظام موتاها في صندوق أو علبة ثم نقلتها على عربة، في الطريق اصطدمت عربتان فسقطت التوابيت على الأرض وتبعثرت العظام، وابتدأ كل طرف يعيد جمع عظام موتاه.

ولأن بعض العظام اختلطت بدأ النزاع بين الأسرتين، هذا العظم لنا، لا لنا، هذا عظم أبي، هذا عظم خالتي، وكلمة من هذا وكلمة من ذاك ابتدأت الأصوات تعلو، ثم بدأ الضرب وعلقت بين الشباب (يبتسم ابتسامة صغيرة) أحياء يتقاتلون من أجل عظام الأموات، بسيطة انتهت بثلاثة قتلى وبعض المجاريح».

وبالنظر إلى ما سبق نرى أن الحذر والترقب وربما الخوف هو ما جعل الآراء بصدد مسرح المونودراما تتناقض بشكل واضح، فهناك من هو مع هذا النمط من الفن ويدعو إليه، وهناك من هو ضده ويحذِّر منه.. وكل منهما يقدم مداخلاته وتبريراته..

ففي حين ينظر الموافقون إلى أن المونودراما تتيح للمرء أن يظهر بصورته الشخصية، يقدم اعترافاته ويكشف عن رؤاه وهمومه وآماله وآلامه.. ينظر المعارضون إلى أن المونودراما وباعتباره يقوم على الصوت الواحد إنما يلغي حالة الحوار التي نحن في أمس الحاجة إليها من أجل

التواصل الإنساني، ويلغي حالة الجدل التي تقود إلى معرفة الحقيقة.

وفي وقت يرى المؤيدون أن مسرح المونودراما هو مسرح خلع القناع والكشف والاعتراف والهواجس والتساؤل والنقد.. يرى المعارضون أن المونودراما إنما يخلع الشخصية من محيطها الاجتماعي ويقطعها عن التواصل مع الآخر ويقدمها وحيدة، ولا نراها إلا من منظورها الخاص، دون السماح بتفاوت الآراء حولها أو القضايا التي تتناولها..

وإذ يرى المؤيدون أن مسرح المونودراما هو المجال الرحب الذي يمكن الفنانين من العمل والتدرب، خاصة مع قلة التكاليف الإنتاجية وسهولة إقامة العرض وانتقاله من مكان إلى آخر وبساطة متطلباته.. يغضب الرافضون، إذ يرون أن هذا الطراز من المسرح هو بوابة للاستسهال وتنطع الأدعياء وفقيري الموهبة ومحدودي الإمكانيات وتجرؤهم على المسرح دون مؤهلات حقيقية.. وفي الحقيقة يغفل الكثير من الرافضين استناداً إلى هذه النقطة حقيقة أن مسرح المونودراما في جوهره وعمله إنما يتطلب وجود الممثل النجم المشهور والمعروف، إذ من الصعب أن يُقبل الجمهور على مسرحية مونودرامية لا يقوم بأدائها ممثل أو نجم معروف..

لم يأبه مسرح المونودراما في تجربته لهذه الآراء سواء الموافقة أو المعارضة، بل مضى يشقُّ طريقه ويتوسَّع في تحقيق حضوره عبر العديد من الأعمال التي نالت حظوة لدى جمهور المتفرجين.. وسواء عالمياً أو عربياً، وفي هذا البلد أو ذاك، يمكن للمرء أن يبني قوائم طويلة من الأعمال المسرحية المونودرامية أو نتاجات الكتّاب أو المخرجين الممثلين أو الفنيين والتقنيين.

وإذا كان من العسير تماماً هنا ذكر كل من له الحق في ذكر اسمه أو التنبيه إلى مساهماته في هذا المجال، ونحن طبعاً لسنا في موضع التوثيق والتأريخ، إلا أننا يمكننا ذكر البعض القليل والمتناثر من التجارب من هذا البلد العربي أو ذاك. فإذا ما ذكرنا أن الوثائق التاريخية تقول إن أول عمل مونودرامي في العراق مثلاً كان للمسرحي يوسف العاني بعنوان «مجنون يتحدى القدر»، وقُدم على مسرح معهد الفنون الجميلة في العام ١٩٥٠ من خلال جمعية «جبر الخواطر» في كلية الحقوق بجامعة بغداد، وأنه قد تولى إخراج المسرحية الفنان خليل شوقي، يمكننا القول إنه لم يعد ثمة من بلد عربي لم يعرف طراز هذه العروض.

فمن مصر نذكر انتصار عبد الفتاح، وفي لبنان يمكن ذكر الفنان رفيق أحمد علي ومسرحياته الشهيرة والمميزة التي من أبرزها مسرحية «الجرس»، وفي سوريا يمكن ذكر الفنان زيناتي قدسية الذي قدم عملين متميزين من تأليف الشاعر ممدوح عدوان وكانا بعنوان «القيامة» ١٩٨٦ و«الزبال» ١٩٨٧ . كما قدم مونودراما «رأس الغول» وقراءات مونودرامية من أشعار أمل دنقل.

وفي الأردن هناك مسرحية «ليلة مقتل الممثلة جيم» تأليف جمال أبو حمدان وإخراج جميل عواد وأداء جولييت عواد، ومن الكويت يأتي ذكر الفنان عبد العزيز حداد الذي قدم عدداً من المسرحيات منها «مناظرة بين الليل والنهار».. ومن فلسطين نذكر محمد البكري في مونودراما «المتشائل» عن رواية بالعنوان نفسه للروائي أميل حبيبي، ونذكر الفنانة سامية قزموز في مونودراما «الزاروب» الذي كتبته بنفسها وعرضته في عكا عام ١٩٩٢.

بل ويمكن لنا الانتباه إلى عشرات المهرجانات المسرحية التي باتت

تتخصص في العروض المسرحية المونودرامية، حتى في البلدان التي لا تعرف الكثير من التجارب المسرحية من طراز «مهرجان المونودراما الأول» في مدينة الطائف بالمملكة العربية السعودية، وعروض من طراز مسرحية «عازف الكمان» من تأليف حسين علوان وإعداد وإخراج فهد الحارثي وأداء مساعد حسن الزهراني الذي سبق له أن قدم عملاً بعنوان «يا زين خليك رجال» في عام ١٩٩٦.

وسنجد أحاديث متعددة عن مهرجانات، من طراز الحديث عن «مهرجان مسرح المونودراما الدولي في الفجيرة» الذي أقيم عام ٢٠٠٣ برعاية صاحب السمو الشيخ حمد بن محمد الشرقي عضو المجلس الأعلى حاكم الفجيرة، وعن العروض المسرحية المونودرامية التي تضمنتها فعاليات «مهرجان القرين الثقافي»، والمواسم الثقافية لرابطة الأدباء في الكويت، و«مهرجان المونودراما الأول في سوريا» الذي انعقد في مدينة اللاذقية عام ٢٠٠٥.

وفي فيض كل هذا الحضور لا بد من التأكيد أن مسرح المونودراما تجاوز اليوم سؤال وجوده ومسألة تأصيله، ليكون فناً له ملامحه الخاصة في خضم التجربة المسرحية العالمية، فضلاً عن التجربة المسرحية العربية، ليس فقط بوصفه المسرح المكافئ لمفهوم «المسرح الفقير»، بل يمكن أن يكون من طراز المسرح الغني الذي تمّ اللجوء إليه لاعتبارات وضرورات فنية وهواجس فكرية ثقافية، في حين أن «المسرح الفقير» يبقى محكوماً بالاعتبارات الإنتاجية المادية.. أولاً وأخيراً..

الفصل الثالث

المدرسة الطبيعية والمذهب الواقعي

يخلط الكثيرون بين المذهب الطبيعي والمذهب الواقعي إلى درجة أنهم يحسبونها مذهباً واحداً، والفرق بين المذهبين يتضح من مجرد تأمل اسم كل منهما.. فالشيء الطبيعي هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة.. الطبيعة التي خلقها الله.. الطبيعة التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة، التي لم يضعها المجتمع في الغالب بما يصطلح عليه من تقاليد وآداب، وما يضعه من شرائع وقوانين، وما يقيمه من معاهد للعلم أو منشآت للفنون، وما يبتدعه من أصول الذوق العام..

والأدب الطبيعي هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة. أما الشيء الواقعي فهو الشيء الذي تحول إلى ما هو طبيعي بعد أن تأثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة.. والعوامل التي صنعها المجتمع بما اصطلح عليه من تقاليد وآداب.. والأدب الواقعي هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الواقعية المهذبة التي تأثرت بكل تلك العوامل المكتسبة وكل تلك الآداب المرعية.

ونحب قبل أن نمضي في الموضوع أن ننبه أنه ما من إنسان في هذا الوجود إلا وفيه قدر من الطبيعة وقدر من الواقعية.. بل ليس هناك مجتمع من المجتمعات إلا وفيه من هذا وذاك.. إلا أنه إذا غلبت عليه سمات المذهب الطبيعي قلنا عنه أنه مجتمع طبيعي.. وإذا غلبت عليه سمات المذهب الواقعي سميناه مجتمعاً واقعياً..

لقد ضعفت سطوة المذهب الرومانسي في أوروبا عندما اشتاق الناس

إلى أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية، وبالفعل ظهر كتاب عظماء يلبون هذه الحاجة الجماهيرية، ابتداء من أواخر القرن الثامن عشر.. وكان أبطال هذا المذهب الواقعي هم: ستندال (١٧٨٣-١٨٤٢) وبلزك (١٧٩٩-١٨٥٠) وفلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) في فرنسا، ودي فو (١٦٦٠-١٧٣١) وغيلدنج (١٧٠٧-١٧٥٤) في انجلترا، يكتبون القصص الواقعية الشائقة، ينتزعون أحداثها من الحياة الواقعية السليمة، وكانت أوروبا كلها وبشكل عام تقبل على إنتاج هؤلاء الكتاب العظام وقصص أمثالهم فتلتهمها التهاماً.

لقد انحسرت الموجة الرومانسية الهائلة التي اجتاحت الأدب الفرنسي على يدي فيكتور هوجو ومعاصريه، وبسرعة حلت محل الرومانسية موجة هائلة من الواقعية، ظهرت إلى جانبها موجة أخرى من الأدب الطبيعي على يدي إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) وجي دي موباسان (١٨٥٠-١٨٩٣)، والفونس دودييه (١٨٤٠-١٨٩٧) وغيرهم.

أراد إميل زولا كما أراد الكتاب الطبيعيون أن يصفوا لنا عالماً بأسره، فلم يصفوا لنا إلا مستشفى كل من فيه مجانين أو ناقصو تكوين أو منحرفون، وقد حدث هذا في المسرح حينما أصابته ريح المذهب الطبيعي. وسنرى أن كتاب المسرح الطبيعيين قد تتلمذوا على يدي «هنريك ابسن» جبار المذهب الواقعي في المسرح، الذي كتب بضع مسرحيات اصطبغت ببعض معالم المذهب الطبيعي إلا أنها لم تهبط إلى حضيض المسرحيات الطبيعية كما فعل تلاميذه الذين تتلمذوا كذلك على إميل زولا وعلى الكاتب السويدي أوجست سترتدبرج.

لقد تتلمذوا على ابسن بما وجه إليه عنايتهم من تناول الموضوعات

العادية التي تزخر بها حياتهم المعاصرة كما كان يفعل هذا الزعيم المسرحي العظيم، وقد حاولوا كذلك أن يقلدوا طريقته في الحوار وأسلوبه الموضوعي في تصوير شخصياته، هو أسلوب تحليلي ينتهي دائماً إلى وضع القواعد وتقنين القوانين.. وليس هكذا أسلوب الطبيعيين وليست هكذا طريقة شخصياتهم، فهم إنما ينقلون إليك من الحياة صورة طبيعية صادقة متحللة من القواعد، طليقة من القوانين، غير مقيدة بالآداب والشرائع، فمسرحياتهم تضع شخصياتها بين يديك عارية سافرة كأنها مقاطع طولية أو عرضية لهضبة من الهضاب أو سهل من السهول أراد راسمها أن يطلعك على ما تتركب منه تلك الهضبة أو ذلك السهل من طبقات جيولوجية وكيف تضافرت القرون والأجيال على تطور هذه الطبقات وتحويرها حتى استقرت على الحال التي ترى.

فعملهم ينحصر في إعطائك صورة لهذا المقطع، أما ما وراء هذا فمتروك لك وحدك أن تستنتج مما ترى ما يحلو لك من أفكار وآراء ونظريات على هدي ما ترى من طبقات ذلك المقطع. وكل مهارتهم أن يصدقوا في هذا النقل، فلا يزخرفوه ولا يشوهوه ولا يجعلوه أكثر جمالاً ولا أقل بشاعة مما هو، ولا يعلقوا عليه ولا يتدخلوا في فطرته ولا يحللوا ولا يستنبطوا، وهم في ذلك كله يخالفون ابسن الذي كان مغرماً بالتحليل والاستنباط، شغوفاً بالأفكار العميقة، حتى وصفت مسرحياته بأنها مسرحيات المشاكل والأفكار، أو مسرحيات الخواطر والصور العقلية.. وقد ابتعد الطبيعيون بذلك عن ابسن من حيث اقتربوا إلى إميل زولا.

وقد انتهج الطبيعيون من رجال المسرح ما نهجه زولا وأصحابه من

قصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا، ونقل ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه الناس رؤية العين.. فأظهروا كل ما يشين تلك الطبقة من إجرام وسقوط وتهافت أخلاقي وشذوذ وانحطاط ولؤم ودنس وحب بهيمي وسلوك شائن.. فهل فعلوا ذلك لمجرد تقليد زولا؟ أم فعلوه لأنهم يؤمنون بأن تصوير النفس الإنسانية غارقة في الرذيلة هو الذي يكشفها على حقيقتها كشفاً تاماً دون أن يكسوها ما تكسوها به الفضائل من أثواب النفاق والرياء؟.

كأنما الفضائل في نظر أولئك الطبيعيين نفاق مصطنع ورياء مجلوب اخترعته الحضارة وترسمت به الإنسانية في أطوار ضعفها لتجعله سلاحاً للضعفاء يقيهم شر الأقوياء بما يضمرونه في أنفسهم، فيضعون الناس أمام الحقيقة التي فطروا عليها وضعاً صادقاً مكشوفاً لا لبس فيه ولا غموض ولا تسمية، وصرحوا بأن غرضهم من تصوير الناس على هذا النحو هو أن يفهم المصلحون حقيقة النفس الإنسانية قبل أن يحاولوا إصلاحها، ولهذا حصر الطبيعيون جهودهم في تصوير أمراض المجتمع التي لا تتجلى صارخة مفزعة إلا في بيئات الطبقة الدنيا من البشر.

وللكاتب الطبيعي طريقته في كتابة مسرحيته، فهو يقلل ما أمكن من عناصر عقدته، إن كانت له عقدة، بسيطة غاية البساطة، كما يقلل من الحركة، وهو يبتعد عن جيل المذهب الرومانسي وزخارفه، كتلك الأحاديث الجانبية التي يتمتم بها بعض الممثلين فيما بينهم حتى يسمع الجمهور حوار غيرهم من الممثلين، وهو يقتصد كذلك في المنولوجات

التي يلقيها ممثل واحد، والخطب المملة أو المؤثرة أو المفتعلة، وهو يستعمل بدلاً من ذلك كله الحوار الطبيعي الذي يتبادله المتحدثون كيفما اتفق.. الحوار الخالي من التنسيق الذي لا تربط بين أطرافه روابط الصنعة البلاغية والتصنع الزائف.. فهو أقرب إلى الحوار العامي الذي يحدث في حياة الناس. وليس في المسرحية الطبيعية ذروة محكمة، وإنما تترك للجمهور حرية استنتاج هذه الذروة، ومن أجل هذا تكون اللغة الدارجة وأبسط اللغات هي لغة المسرح الطبيعي، بل ولا يتورع المؤلف عن استخدام أكثر العبارات فحشاً وأفضحها أسلوباً.. ولا بأس أيضاً من اللجوء إلى الإشارات الفاضحة والغمزات واللمزات التي يستخدمها أهل الطبقات السفلى للتنويه عن تلك الخلجات والأحاسيس، وهنا يتفق الطبيعيون مع الرمزيين في استخدام هذا الأسلوب الإيحائي بدلاً من الأسلوب التام الصريح.

وموضوع المسرحية الطبيعية مستمد من أحداث العصر الذي يعيش فيه الكاتب والبيئة التي يحيا فيها، ويختار أكثر الموضوعات جدة وأقربها إلى أمزجة الجمهور، منتقياً إياها من ذلك البحر المضطرب الذي يعيش فيه الرعاع، وهو يعتمد ذلك لطرافة ما يعرضه على المسرح وما يوجع القلوب في الصدور بما تزخر به ظروفهم من مصائب ومخزيات، أو مجاراة الرياح الديمقراطية الزائفة التي تستهوي هذه الطبقات المصطنع عليها، وتكلف الرحمة بها.

ومن الطريف أن يعترف الطبيعيون بأن الإصلاح الذي يهدفون إليه هو من النوع الذي يتفق وطباع تلك الأنفس.. أي الإصلاح الذي لا يثور على قوانين الطبيعة نفسها، فهم لا يريدون إصلاحاً يخضع الفرد

لعبودية الوضعية والآداب الموروثة التي هي من صنع المجتمع المتحضر السخيف..

ونلفت النظر إلى ما بين الطبيعيين في هذا كله من تقارب وما يربط بينهم من أواصر النسب.

على أن الطبيعيين يعنون أشد العناية بأن يكون أبطال مسرحياتهم ضعفاء سلبيين تسهل قيادتهم والتأثير فيهم، كما يعنون بعالم الجريمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والمرضية وظروف البيئة والوراثة، تلك الظروف التي هي في رأي الطبيعيين بمثابة القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدامى.. ولهذا كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الإنسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام للمستقبل.

إنه مذهب لا يحمل رسالة ولا ينطوي على فلسفة ولا يهدف إلى إصلاح.. ولا عبرة بالقول إن أهل هذه الطبقات الدنيا المنحرفين من أبناء الطبقة المتوسطة أو العليا ممن يصورهم لنا أدب هذا المذهب أو فنه هم جانب من القطيع البشري.. وإخواننا في الإنسانية.. فلماذا لا نعنى بهم ونصورهم ونتحدث عنهم؟.. الرد على هذا الاعتبار بسيط جداً.. إذ يستطيع الكاتب الواقعي، أن يتناول حياة هؤلاء بطريقته الواقعية التي لا تنقل لنا الطبيعة كما هي بحالتها المادية الهابطة، لأنه يفضل دائماً أن تشترك في فنه معظم العناصر التي يقوم عليها المذهب الواقعي، وأهمها اختيار الخامة التي سيعمل عليها، وهذه الخامة هي القصة أو الحادثة أو الفكرة أو القضية أو المشكلة التي ينتزعها من

الحياة ولا يشرع في العمل عليها إلا بعد إدمان التفكير فيها ودراستها دراسة وافية، يلي ذلك دراسة شخصياته دراسة منطقية، فيتناول كلاً منها من نواحيها المادية والنفسية والاجتماعية بشكل تكون فيه كل ناحية من تلك النواحي منبعاً من منابع الصراع الذي لا يتم العمل الأدبي أو الفني بدونه.. وهذا كله هو ما تفتقر إليه الأعمال الطبيعية التي لا نكاد نجد فيها دراسة أو فكرة عامة، ولا مشكلة ولا صراعاً، بل نجد صوراً عامة توضع أمامنا وضعاً مادياً فوتوغرافياً.

ويعد «هنريك ابسن» إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث.. ونقول في المسرح الحديث لأن المسرح الكلاسيكي في أيام اليونان كان يعرف الواقعية، ولا سيما في كثير من مآسي يوربيدس وملاهي اريستوفانز وميناندر وغيرهم من الكتاب الذين ضاعت مؤلفاتهم.. إن هذه المسرحيات لو نزعنا عنها الشعر وما يرتبط بالصنعة المسرحية نجد أن موضوعاتها هي من صميم المذهب الواقعي.. لأن كلاً منها يعالج مشكلة اجتماعية أو يهاجم خرافة دينية أو يسخر من مبدأ سياسي أو يهدم تقليداً سخيفاً من التقاليد البالية.. وهكذا كان يفعل موليير في كثير من ملاهيه التي كان يسخر فيها من كثير من ألوان السلوك والأخلاق.

أما ابسن فهو إمام المدرسة الواقعية، لأنه كان أقوى كتاب هذه المدرسة في أوروبا كلها، فهو قد جاء في العصر الصناعي الذي خلق الطبقات البرجوازية التي حلت محل النبلاء والأشراف وولدت في ظلها

المسرحية العائلية، التي وجدت في المسرحية العقلية المتحررة من القيود، كما وجدت في الديمقراطية والاتجاهات الاشتراكية جواً مؤاتياً لم تلبث أن نمت فيه وترعرعت حتى أصبحت أهم الأنواع المسرحية كلها، وكما كانت الديمقراطية والاشتراكية سبباً في الإطاحة بسلطان الطبقات البرجوازية، كذلك كانت المسرحية الشعبية الواقعية التي تعنى بمشاكل السواد الأعظم من جمهور الطبقة المتوسطة هي التي زحزحت المسرحية البرجوازية عن مكانتها، بل كادت تحل محل المأساة القديمة النبيلة الزاخرة برزايا الملوك والأمراء والقادة، كما تفردت عنها باسمها وهو «الدراما الجدية» بمفهومها الحديث.

هذا وقد بدأ ابسن سلسلة مسرحياته بطائفة من الروايات التي تجمع الصيغتين العاطفية (الرومانسية) والواقعية، ثم نظم رمزيتين خلطهما بالواقعية.. وقد ظل المذهب الرمزي يغازل خيال ابسن بعد أن أقلع عن المسرحية الشعرية وفرغ للمجتمع يهاجمه ويغزوه بمسرحياته النثرية الاجتماعية العظيمة، وهي المسرحيات التي كانت فتحاً جديداً في المسرح الأوروبي، التي بدأت لوناً جديداً في المسرح العالمي بأسره تسمى بمسرحيات الأفكار أو مسرحيات المشاكل الموضوعية التي تسلم أذهان المتفرجين والقراء للتفكير العميق وإعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاع الحياة، بل إعادة التفكير في الموروثات الروحية بحذافيرها.. لقد شرع ابسن أسلحته الانتقادية يمزق بها حجب الرياء عن وجه الفرد ووجه المجتمع، ساخراً سخريته اللاذعة من معظم المثل التي كاد الناس يتخذونها آلهة لهم تحل من نفوسهم محل الآلهة القديمة عند الأمم

الوثنيـة.. سـاخـراً أيضـاً من روح المسـاومـة والوصولية وأنصـاف الحلول التي يغص بها المجتمع الحديث عن الجريمة والمجرمين، سـامحـاً لهما بالحياة بدلاً من اجتثاثهما والقضاء عليهما، منبهاً الأفراد، ولا سيما المستضعفين منهم، إلى وجوب الاستبسال في سبيل حقوقهم الإنسانية حتى لا يكونوا فرائس للرأسماليين والأقوياء وذوي النفوذ من أي لون. وباختصار لقد كان ابسن الصرخة الواقعية المدوية التي أيقظت العالم كله للنظر في مشاكل العصر الحديث بجميع ألوانها: المادية والروحية والتربوية والسياسية والمشاكل الناشئة من الصراع بين القديم والحديث في جميع مجالات الذهن البشري..

ولم يلبث ابسن أن فتن عشرات من رجال المسرح ونقاده في كل أمة من الأمم.. كما فتن عشرات من الفلاسفة والمصلحين في كل شعب من الشعوب، فأخذ تلاميذه الكثيرون يسيرون على دربه ويكملون رسالته ويتلافون عيوبه ويضيفون ما لم يضفه هو إلى كثير من العلل التي كان يشخصها ولا يقترح لها دواء.. وحسبه أن يكون من تلاميذه «شو» العظيم الخالد وجميع أبطال المذهب الواقعي في القرن العشرين في كل من أوروبا وأمريكا.

والكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلاً حرفياً أو نقلاً فوتوغرافياً كما يفعل الكاتب الطبيعي، بل هو يلخصها ويعطي جوهرها، يهذبها ويتناولها تناولاً فنياً كفيلاً بأن يؤدي رسالته في المسرحية التي يقدمها.. والمسرحية الواقعية لا يشترط أن تكون مسرحية تعليمية، أي موضوعة لغرض تعليمي، أو للتبشير بفكرة معينة،

وإن كان من المستحسن أن تكون كذلك حتى لا تكون مجرد ترف ذهني أو متعة لقتل الفراغ كما هو الشأن في أكثر المسرحيات الرمزية والسريالية.. ولكن المكروه.. بل غير الجدير بالمسرحية الواقعية، أن تكون بوقاً من أبواق الدعاية لنظام معين، لأنها بذلك تجافي الفن وتدجل على الذهن وتمسخ حرية الفكر..

وأجمل المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم، وتزيدهم إنسانية وترهف فيهم مشاعرهم الفنية وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحق والخير. وكلما كانت المسرحية الواقعية تطبيقاً أو عرضاً لمشكلة من مشاكل الحياة العملية، أو نقداً لوضع من الأوضاع العامة العالمية، كانت مسرحية ناجحة.. وفي هذا كان ابسن يتفوق على مقلديه من الواقعيين المحدثين الذين يتناولون في رواياتهم الأفكار التجريدية التي تغرق في فلسفتها المشكلة الحية[1] . ويذهب «أرنولد هاوزر» إلى أن المصدر الرئيس للطبيعية والواقعية، التي لا يضع فروقاً واضحة بينهما، هو التجربة السياسية لجيل ١٨٤٨ في فرنسا، بعد إخفاق «كومونة باريس» بقمع انتفاضة يوليو واستيلاء لويس نابليون على السلطة وهرب فنان مثل «كوربيه» وهو «فنان تشكيلي» إلى سويسرا، يقول: «والواقع أن أكمل تعبير عن خيبة أمل الديمقراطيين والشعور العام باليأس الذي ولدته هذه الحوادث كان هو فلسفة العلوم الطبيعية الموضوعة الواقعية التي

---

(١) أشهر المذاهب المسرحية، تأليف دريني خشبة، ص١٦٤ .

تلتزم الجانب التجريبي بدقة، فبعد إخفاق كل المثل العليا وكل الخطط الخيالية المثالية أصبح الاتجاه السائد هو التزام الوقائع، ولا شيء غير الوقائع. وهذا الأصل السياسي للنزعة الطبيعية يعلل بوجه خاص سماتها الأخلاقية المضادة للرومانتيكيين»[1].

(١) كتاب الفن والمجتمع عبر التاريخ، تأليف أرنولد هاوزر، الجزء الثاني، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، ص٣١٢ .

واقعية الإخراج المسرحي

كانت المخترعات العلمية التي انتشرت في كثير من النواحي قد أثرت وبدلت خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر في رواد المسرح، ووصل تأثيرها إلى المسرح ذاته، وأصبح لزاماً على المسرحية تبعاً للمطالب الجديدة أن تغير من قالبها وتشكل لنفسها تكويناً وتكييفاً جديداً، وربما كان العاملان الفاعلان في ذلك الوقت هما:

١- استبدال وسائل المواصلات القديمة بالسكك الحديدية.

٢- إدخال الإضاءة بالغاز.

فقد تحطم بسبب العامل الأول الاستقلال النسبي للمسارح الإقليمية، وساعد على نمو الفرق المسرحية المتجولة، وقارب بين مسارح أوروبا بدرجة لم تعهد من قبل، كما مكنت أفراد الطبقة المتوسطة النامية من التدفق على المسارح، مما ترتب عليه تضاعف عدد دور العرض المسرحي في المدن وظهور المسرح التجاري كوسيلة للتسلية ومصدراً لكسب المال. وبدأ استخدام الإضاءة بالغاز في المسرح ابتداء من عام ١٨٤٠ تقريباً، وكان استحداث هذه الوسيلة ذا أثر عميق على فنية المسرح، فقد كانت الشموع والمصابيح هي الأداة الوحيدة للإضاءة من قبل. صحيح أنه منذ القرن السادس عشر بدأت محاولات ابتكار وسائل للتحكم في إضاءة المسرح، وتم تقدم ملحوظ في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في هذا المضمار.. ومع ذلك كان أي ابتكار قبل إدخال الإضاءة بالغاز أمراً شاقاً، وظلت الشموع والمصابيح مصدراً أساسياً لإضاءة المسارح.

ومن هنا أصبح من الممكن استخدام ستارة المسرح لفصل الممثلين عن المتفرجين، وعدة نتائج أخرى ترتبط بعضها ببعض، إذ تهدف إلى صبغ المسرح بالصبغة الواقعية، كما ظهرت وظيفة المخرج ومدير الفرقة المسرحية في هذا الوقت.. وتحولت الميلودراما القديمة تدريجياً من استغلال كل ما هو خيالي رومانتيكي إلى كل ما هو عادي يتسم بطابع الإثارة المفتعلة..

وفي الحقيقة إن تطبيق الطرق الواقعية في الإخراج على القوالب القديمة في ذلك العصر أضفى على المسرحية الرومانسية أبعاداً جديدة من الحياة، ويجب أن نذكر علاوة على هذا أنه في هذا العصر النفعي الذي كان فيه العلماء منهمكين في تبديد الخرافات المخيفة من عقول الناس، كان لا يزال هناك شوق وحنين إلى عالم الخيال، فظهرت أيضاً المسرحية الموسيقية بما فيها من خوارق وعصي سحرية، إلى جانب التصوير القاتم للأشياء الواقعية[1].

(١) المسرحية العالمية، الجزء الثالث، تأليف الإرديس نيكول، ترجمة الدكتور عبدالله عبدالحافظ متولي، مراجعة حسن محمود، ص٩٨ .

عن الممثل

في المسرحية الطبيعية أو الواقعية بشكل خاص، وفي كل الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى الاتجاهات الأخرى بشكل عام، يلعب الممثل الدور الرئيس في تقديم العمل المسرحي.. فهو أوضح ما فوق المنصة.. إنه ملك المنصة.. إن جهد المخرج وعبقريته وروعة النص المسرحي تنتقل إلى المتفرج عن طريق الممثل.. ولكنه ليس عنصراً سلبياً، إنما هو شيء أهم من ذلك وأعظم، إن له عبقريته التي يستطيع بها أن يضيف إلى العمل المسرحي من عنده فيحقق الصلة الروحية بين العمل الفني ككل من ناحية وجمهور المشاهدين من ناحية أخرى.

إنه هو الذي يستقطب عواطف وانفعالات وأفكار الجمهور، وهو المسؤول عن التأثير في الجمهور بشكل يتفق مع أفكار المخرج والمؤلف، وإذا نجح فهو صاحب الفضل في ذلك. إنه الشخص الذي يستطيع بمواهبه الخاصة أن يضيف إلى قيمة النص وإلى جهد المخرج الذي يقدم التوجيهات لتفسير النص، أن يحقق استرسالاً غير ميكانيكي.. غير هامد.. أن يصنع من كل هذا شحنة وجدانية سحرية تأخذ المشاهد وتجعله مشدوداً ومعلق الأنفاس إلى حيث يريد من تحقيق للتأمل والحس العميق، وتلقي به في خضم الأفكار والأحاسيس التي رسمها وخططها المؤلف والمخرج على الورق..

ولكن كيف يحقق الممثل ذلك؟.. إن مختلف التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة ترفض محاكاة الطبيعة في الفن، سواء كانت هذه المحاكاة مذهباً للأدب أو للتمثيل أو غيرها من الفنون.

ويحسن بنا أن نعود إلى تأكيد حقيقة أن المتفرج في صالة المسرح لا يمكن خداعه عن زمانه ومكانه، ولا يمكن إيهامه أن الذي يجري أمامه أحداث طبيعية ينسجها أبطالها الحقيقيون في الحياة.. إن ذلك مستحيل حتى لو قدمنا إحدى مسرحيات المذهب الطبيعي. فالمتفرج يعي دائماً أنه إنما يشاهد تمثيلاً لمسرحية مؤلفة، وأنه جالس في صالة المسرح، وأنه سيتاح له بعد نهاية العرض أن يلحق بالمواصلات. فمن ضياع الجهد وطلب المستحيل الاستعانة في عصرنا الحاضر بأسلوب مطابقة الطبيعة في الأداء التمثيلي بقصد خداع المتفرج وإيهامه بغير ذلك.

إن الممثل الذي يضرب عرض الحائط بالأداء الطبيعي إنما يسلم بالأمر الواقع ويبدأ بالبديهية البسيطة التي وضحتها.. وإن ذلك يتيح للممثل فرصة لا حدود لها: أن يطوع أداءه ويلونه بأوفق أساليب الأداء لإحداث الأثر المطلوب على المتفرج، ويتيح له فرصة واسعة جداً لإظهار ملكاته وإضافة جهد من عنده.

فالفن ليس تصويراً للطبيعة.. إنه تحوير للطبيعة وتوفيق بين عناصرها بقصد تمييز خصائصها الدالة عليها..

إن المصور الذي يرسم مناظر الطبيعة، لا يتقيد بنقلها حرفياً على لوحته كما هي في الطبيعة، إنما يعمد إلى اختيار الأغراض التي يرسمها من بين مختلف الكائنات الطبيعية، وإلى اختيار الزاوية والبعد ودرجة الإضاءة المناسبة لتحقيق موضوعه، بل إنه يعمد أيضاً إلى تحوير الألوان والمساحات وإضافة ما يخدم هذا الموضوع حتى ليمكننا أن نزعم

أنه يصنع من الأدوات والأغراض الموجودة في الطبيعة تكويناً متميزاً وأسلوباً خاصاً متميزاً يعكس فلسفته عن الطبيعة..

كذلك فالممثل يستقي خاماته من الحياة اليومية للناس، ولكن أسلوبه في الأداء ينبغي أن تكيفه قدرته على التحوير والتوفيق والاختيار.. حتى لو كانت النتيجة النهائية لا تطابق الطبيعة.. بقصد تحقيق فهمه للدور وضمان التأثير في الجمهور وكفالة الجرس العذب الجميل لكلمات المسرحية..

أعرف أن ممثلين بعينهم، أو تياراً من الممثلين لو صح تسميتهم كذلك، يتكلفون المبالغة الشديدة في التعبير، وبخاصة التعبير عن الأحزان، وأن ذلك خليق بأن ينفر الجمهور نفوراً شديداً.. وأعرف أن تحرير الممثل من التزام الأداء الطبيعي سيعقد حرفته أمامه وسيدفع به في متاهة لا نهاية لها ويوقعه في الحرج، ولكن الحرية دائماً تجعل مهمة الإنسان أعقد ومسؤوليته أبهظ وتبعاته أعظم. ولا مفر للممثل من أن يخوض هذه التجربة وأن يبحث بنفسه ولنفسه عن بديل للأداء الطبيعي..

إن الإقلاع عن الأداء الطبيعي هو الإقلاع عن بر الأمان إلى البحر الواسع المتشعب المسالك المحفوف بالخطر، ولكن على الممثل أن يبحر بقلب ثابت، وأن يتخذ من ثقافته وخبرته ووعيه وحسه هادياً وشراعاً.. كما لا يفوتني أن أنبه إلى أن أسلوب الأداء الذي ينبغي للممثل لا بد أن يكون منظراً تنظيراً جيداً، وأن يكون صادراً عن ثقافة وعن وعي، وأن يكون الممثل في أدائه نظريته العاقلة ودافعه المعقول..

كمـا أن هذا الأسلوب لا بد لـه أن ينسـجم انسـجامـاً تامـاً مـع طبيـعـة المسـرحـيـة وطبـيـعـة الإخـراج وأسلوب الممثلين الآخـرين، فـالعـبقـرية في المسـرح لا يمكن أن تكون عبقرية فـردية، والعمل المسـرحي بالتأكيد عمل جمـاعي لا يحقق الامـتيـاز إلا بالتوافق والانسـجام بين عنـاصـره المختلفـة.

ويتسـاءل الجـمـهـور عـادة: هل ينبـغي للمـمـثل أن يندمج في دوره بشكل يسـتغرقه الوهم الذي هو صـانعه ويفقد الوعي تمامـاً بحقائق اللعبة التي يلعبها؟.

إن المـمـثل ليندمج أمـامنا في الموقـف حـتى ليـخيـل لنا أنه نسـي نفـسـه وأنه قـد عـبـر الخط الحـرج الفـاصل بين الحـقيـقة والوهم، وأنه توصل إلى درجة إيهام نفسه بأنه هو المهدد بخطـر القتل أو هو هو الزوج المخدوع أو هو هو الحـبيب الخـائب، وأنه من فـرط انفـعـاله وتقـمـصـه قـد أصبـح في النهـاية هو البطل بذاته ولم يعـد هو الممثل المحـتـرف الذي يتقـاضـى أجـره ليلبس كل ليـلة قنـاعـاً مختلفـاً.. وهـذا غيـر حـقيـقي ولا ينبـغي للمـمـثل أن يكون كذلك.

إن بعض الممثلين ينسـون أنفسـهم لحظة فـوق المنصـة، ويا لوقعـة الممثل الآخـر إذا كـان هـو الذي سـيـتلقـى صـفـعـات «زميله المندمـج»، فـإنه حـينـئـذ سيتلقى صفعات حقيقية يطيش لها صوابه..

من البـديهي أننـا، مـع افـتـراضـنا أن المتفـرج لا يفـقـد وعيه أبداً بـالزمان والمكان، أن نؤكـد أن المـمـثل بالأحـرى، وهـو المدرب المحـتـرف، لا يفـقـد ولا ينبـغي له أن يفـقـد وعـيـه بالزمـان والمكان لحظة واحـدة. إن كل شيء في المسـرح كما سـائـر الفنون مـخـطط سلفـاً ومنفـذ بوعي كـامل ويقظة أكيـدة..

إن الغيبوبة هي متاهة المجذوبين لا الفنانين المتأثرين لا المؤثرين.. وينبغي للمثل كفنان ألا يذهب عنه وعيه أبداً ولا يتأثر بدوره أكثر مما يؤثر بهذا الدور.. وإلا انقلب كل شيء إلى أضحوكة مثيرة للهزء والرثاء..

ينبغي للممثل أن يعي دائماً أنه إنما يمثل.. وذلك أدعى ليقظة ملكاته ولقدرته الدائمة على الاستجاد بكفاءته على التعبير والاحتفاظ بتوازنه العاطفي والانفعالي.

إن انفعال الممثل ليس مدخلاً إلى الغيبوبة، إنما هو انفعال إرادي يقظ يحكمه حكماً أكيداً وعي الممثل ويقظته وعقله.. والممثل بتحكمه الأكيد في انفعاله يصبح سيداً للموقف، يعطي بقدرته ما ينبغي، ويقتصد حيث ينبغي بميزانه الدقيق الذي تكسبه إياه ثقافته وخبرته..

إن الممثل إذا فقد هذا التحكم الواعي يفقد سيطرته على فنه، وموهبته وقدرته على التأثير في الجمهور.

إن التمثيل وظيفة ككل الوظائف، لا يستطيع الإنسان أن يؤديها على أكمل وجه إلا وهو في تمام اليقظة والانتباه.. ومع ذلك فالمفروض في الممثل أن يتقمص دوره تقمصاً، وأن يعمل على إيهام نفسه بأنه ليس فلاناً الممثل وإنما هو الإمبراطور نابليون. ولكن هذا الإيهام إيهام من نوع خاص.. إنه إيهام من قبيل الافتراض الذي قد اتفق عليه الممثل والمتفرج باختيارهما المحض وبما ينبغي من الاحتياط وبما ينبغي له أيضاً من السبك ولكنه مع ذلك ليس من قبيل التقمص المرضي الذي يجعل مجنوناً من مستشفى الأمراض العقلية تتلبسه شخصية الإمبراطور نابليون، مع احتفاظه بوعيه بالقدر الذي يتيح له أن يسمع دبة فأرٍ في طريقه إلى المنصة قبل أن تراه..

إن هذا التوازن السحري لا يقدر عليه غير الفنان الحقيقي حسن الخبرة بفنه، دقيق الفهم، مرهف الحس، قوي الإرادة..

إن الممثل ليس ملك المنصة فحسب، إنه طاغيتها القوي.. إنه هو الرجل الذي يحكم العمل الفني كله فوق المنصة، ويحكم عواطف وألباب المتفرجين في الصالة، بينما يكون المؤلف والمخرج يحتسيان القهوة في «البوفيه» بلا أدنى سيطرة داخل المسرح..

إن قوة الشخصية والإرادة والقدرة على التأثير في الآخرين.. هي للممثل من أهم الملكات التي تحدد مستقبله[1].

(١) دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، تأليف الفريد فرج، طبعة دار الهلال، ص٢٧ .

الفصل الرابع

المدرسة الرمزية

الأدب الرمزي هو ذلك الأدب الذي يقرأه القارئ العادي فلا يفهم منه إلا ظاهره.. أما القارئ المتأمل فيفهم منه الظاهر ولكنه لا يقف عنده، بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها.. وما تحت هذا السطح هو لب الأدب الرمزي، ومن أعاجيب هذا اللب ومميزاته أنه يظهر بصور مختلفة في ذهن القارئ المتأمل، صور تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والأهداف..

والأعجب من هذا أن قارئاً متأملاً آخر قد تتخيل له صور ذهنية جديدة غير التي مرت بذهن القارئ المتأمل الأول.. وهكذا.. وهذا هو الذي حدث عندما وضع «ابسن» قصيدته المسرحية الرمزية: «برجنت».. إنه لم يقصد مطلقاً أن تكون هذه القصيدة المسرحية رواية تمثيلية تظهر على خشبة المسرح.. بل هو قد ألفها للقراءة ولتنبيه شاب بلاده الكسلان المتراخي إلى عيوبه الخلقية والسلوكية، وإلى أنه يسلم روحه لأحلام الكسالى المتراخين في زمن استيقظت فيه الأمم على صوت الثورة الصناعية الاشتراكية المدوي وما أحدثته الأفكار الفلسفية العقلية الجديدة من وعي عام في كثير من بلاد العالم..

ولكن ابسن سمع أن رجال المسرح الألماني يخرجون مسرحيته الرمزية «بيرجنت»، فلم يملك إلا أن سافر إلى ألمانيا ليشهد ماذا يصنع هؤلاء الألمان في تلك القطعة التي يكاد يكون إخراجها في المسرح مستحيلاً..

فلما شهدها هناك راعه الإخراج وأذهله التمثيل، لكن الذي حيره أكثر وشغل كل تفكيره هو أن هؤلاء الألمان قد فسروا المسرحية تفسيراً رمزياً وخرجوا منها بمعان لم تخطر للمؤلف نفسه على بال[1].

والحركة الرمزية في الأدب الأوروبي الحديث حركة نشأت في أواخر القرن التاسع عشر.. وكان ظهورها في فرنسا أول الأمر، وكان أبطالها رجالاً بعيدين عن المسرح وعلى رأسهم «ستيفان مالارمييه» و«جان أرثر راميو» و«شارل بودلير» و«بول فيرلين».. والذي حفزهم إلى حركتهم الرمزية هو الرد على رجال المذهبين الواقعي والطبيعي.. فقد أنكروا على هؤلاء اهتمامهم بظواهر الطبيعة والواقع.. ورأوا أن الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة والأصيلة إلا في أعماق الأشياء وليس تحت سطحها مباشرة، وكانت طريقتهم في الكشف عن هذه الأعماق بالرمز والإيحاء والتلميح وليس بالجهر والفضح والتصريح..

فالرمز والإيحاء والتلميح في نظرهم هي عوامل خلاقة تولد المعاني في ذهن القارئ والمتفرج.. بينما الجهر والفضح والتصريح من عوامل الهدم وتخريب الصور الفنية وتعويد ذهن القارئ أو المتفرج على البلادة والاعتماد على غيره في معرفة الأشياء والوقوف به عند ظاهرها.. وقوفاً فقيراً خاطفاً.

عندما اتجهت الطبيعة إلى الرمزية والتعمية كان لذلك أسبابه الاجتماعية، لكنه يرجع أيضاً إلى المنهج الخاص بالمذهب الطبيعي ذاته، فجميع الحركات الفنية والفكرية الساخطة في العالم الغربي تتعرض

---

(١) أشهر المذاهب المسرحية، تأليف دريني خشبة، ص١٦٥ .

دائماً للحظة حاسمة، وذلك عندما تتمكن إحدى الحركات الثورية لا مجرد حركة من حركات الاحتجاج من تحريك الجماهير، أي عندما تبدأ الطبقات في العمل.. فهكذا كانت الثورة الفرنسية وثورة ١٨٤٨ وكومونة باريس من نقاط التحول بالنسبة إلى الأدب والفن، كما كانت بالنسبة إلى السياسة، إذ اضطر الفنانون إزاء كل حدث من الأحداث إلى تحديد موقفهم: إلى جانب التقدم أو إلى جانب الرجعية.

كانت الطبيعية تعتقد أنها تصف الظروف الاجتماعية «بموضوعية علمية»، ولكنها كانت «موضوعية خادعة».. إنها لم تستطع أن ترى أن هذا الصراع هو صراع بين الماضي والمستقبل، كانت ترى الحاضر كما لو كان ثابتاً لا يتغير، لم تنظر إلى المجتمع في حركته وتحوله، بل رأت فيه لحظة ثابتة في الزمن.

لقد فقد الفنان النظرة الكلية إلى الأشياء. ولم يكن لدى الطبيعة ترتيب للأولويات في نظرتها للواقع، فالجزء التفصيلي العارض والآخر ذو الدلالة كلاهما يحظى بالقدر نفسه من الاهتمام.. والتسجيل الفوتوغرافي للأوضاع هو الذي يراها في حالة ثبات لا في حالة حركة، مما أدى إلى خلق إحساس بانعدام المعنى وإيجاد جو خانق في السلبية الداعية إلى اليأس، وبذلك كانت الطبيعية إلى حد ما مقدمة للاتجاهات اللانسانية ومدخلاً إلى التسليم اليائس «للأشياء» التي جعلتها قوانين الإنتاج الرأسمالي غير الإنسانية هي التي تصنع كل شيء، وهي الأشياء التي عبرت عنها الفنون فيما بعد تعبيراً أكثر صراحة وتبجحاً، لقد كشفت الطبيعية عن التفتت والقبح والقذارة التي تطفو

على سطح العالم البرجوازي، ولكنها لم تستطع أن تؤدي إلى ما هو أبعد أو أعمق، فتتعرف على تلك القوى التي كانت تتهيأ إلى تغيير ذلك العامل الرأسمالي وإقامة الاشتراكية.

ولهذا كان من المحتم أن يتجه الكاتب ذو النزعة الطبيعية الذي لا يستطيع أن يرى شيئاً أبعد من مساوئ العالم الرأسمالي (إلا إذا سار نحو الاشتراكية).. كان من المحتم أن يتجه إلى الرمزية والغموض، وأن يذهب ضحية لرغبته في اكتشاف الحقيقة الكلية المبهمة، ومعرفة معنى الحياة، كل ذلك بعيداً عن حقائق الواقع الاجتماعي[1]. وقد احتشدت في الأدب الرمزي الألغاز والمعميات والصور البيانية وألوان التشابه والمجازات التمثيلية المعقدة تعقيداً يبلغ حد السخف في معظم الأحيان، ولعل استعمال الصور الرمزية في القصة والمسرحية أهون من استعمالها في الشعر والألوان الأدبية الأخرى.

ومعظم الرمزيين يرفضون الأدب الموضوعي، سواء كان أدباً اجتماعياً أو أخلاقياً، وهم يستخدمون الرمز لمجرد الترف الذهني واللذة الفكرية المجردة، ولهذا كان مبدأهم الذي يتشبثون به هو مبدأ: «الفن من أجل الفن»، و«الصور الجمالية من أجل الصور الجمالية»، وقد خالفهم في ذلك كثيرون من الرمزيين المسرحيين وفي مقدمتهم «ابسن» و«ميترلنك» وغيرهما.

(١) ضرورة الفن، تأليف ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، طبعة ١٩٧١، القاهرة، ص١٠٢ إلى ١٠٥ .

هنريك ابسن والمسرح الرمزي

تمثل مسرحيات هنريك ابسن أكثر من مذهب فني، فمنها ما ينتمي إلى المذهب الطبيعي، بل وكان نموذجاً لكتاب المسرح الطبيعي.. ومنها ما يعد داخل نطاق المذهب الواقعي، إذ لم يكتف بعرض سطح المجتمع والأحداث، بل وأبرز أعماقها أيضاً.. ولكنه من ناحية أخرى يعد رائداً للمذهب الرمزي في المسرح، وربما الفنان الوحيد الذي عالج المسرح من خلال هذه المدرسة الفنية.. أما الباقون فأقل منه موهبة وأصالة، لهذا كانت رموزهم غامضة وغير ذات دلالة قصدت لذاتها.. في حين أن ابسن استخدم وسائل التعبير من أجل أهداف محددة.. ثورية في الغالب، تعالج موضوعات اجتماعية ومشكلة الحرية وغير ذلك.

لأجل هذه الأهداف كان لا بد لابسن من اللجوء إلى عالم الرمز، إلى فرض تجريدات عامة منطلقة من تلك الخصوصيات التي ملأت عوالم شخصياته، وهكذا صارت الرموز الخفية والظاهرة مفاتيح فهم مسرحيات مرحلته الأخيرة وتعبيراً يصعب استبداله عن مكونات عاطفية وفلسفية ونفسية عميقة[1].

ولتوضيح ذلك سنستعرض إحدى مسرحياته الرمزية «هيدا جابلر»، تقول هيدا لصديقها العجوز القاضي «براك»، «ما أكاد أمسك شيئاً حتى تلحقه الزراية وتركبه الخسة وكأنما هي لعنة»، تقول هذا وهي تتأمل كيف سعت إلى ما ظنته الجمال فخاب سعيها، أرادت أن يموت حبيبها

(١) مجلة الفنون القاهرية، العدد الثالث، صيف ١٩٧١، مقال «هنريك ابسن بين الواقعية والشعرية» بقلم رياض عصمت، ص١٢، ١٣ .

السابق ميتة جميلة بالمسدس الذي أعارته إياه فمات ميتة الأنذال في مشاجرة مع مومس كان قد قضى في بيتها الليلة السابقة.

ورغبت هيدا جابلر في أن يكون لها السلطان على أصدقائها من الرجال وعلى زوجها فانتهت قصتها على عكس ما قدرت.

صديقها العجوز براك يهددها بأن يفشي سر المسدس الذي أعطته حبيبها وأن يلطخ سمعتها بالوحل في قضية تنظرها المحاكم إذا هي لم تستسلم له.

وزوجها الذي كان لها مطية ذلولاً حتى قرب نهاية المسرحية ينشغل عنها تماماً بمحاولة إنقاذ مخطوط ثمين كان عند صديقه (وهو حبيبها القتيل).. ثم يجد رفيقة ملهمة بصحبة مسز (الفستيد) صديقة حبيب الزوجة القتيل.

وهكذا تفغر النكبة فاها في وجه هيدا جابلر ويطالعها الموت بوجهه البشع فلا تجد مفراً من الاستسلام له. إن الموت وحده هو المفر والملجأ أمام هذه الشخصية الانتحارية التي تمثلها هيدا جابلر أحسن تمثيل.

وما من شيء في حياة «هيدا جابلر» كان يمكن أن يؤدي إلى غير هذه النتيجة، لقد ولدت في طبقة محدودة التجربة، ضيقة الأفق، تعتمد في سلطانها على المظهر السالب للقوة، ألا وهو الإكراه واستعراض العضلات.

ويلخص «برنارد شو» في تحليله لشخصية هذه البطلة الدرامية أهداف الطبقة التي تنتمي إليها فيقول: إنها الجري وراء المظهر الاجتماعي والزوج الغني.

تزوجت من شخص تحتقره من صميم فؤادها وتراه غير كفء لها حسباً أو ذكاء.. تزوجته بدلاً من أن تصبح عانساً سرعان ما تهرم وينفض من حولها المعجبون.

ومنذ البداية تصمم «هيدا جابلر» على ألا يكون لها به أو بأسرته شأن، وتتعمد في الفصل الأول أن تهين أقاربه، وهي لا ترضى بما قدر لها أو تقبل أن تتحمل نتائج ما اتخذته من قرارات كما تدعي لصديقها براك في الفصل الثاني، فالواقع أنها لم تستسلم أبداً للمصير الذي حددته لنفسها حين شاركت «تسمان» حياته ودخلت معه دائرة الطبقة الوسطى.

إنها تسأل براك: ألا يمكن أن تجبر زوجها على الاشتغال بالسياسة» فحينما يوضح لها براك أن هذا يتنافى أصلاً مع طبيعة زوجها تشعر بشيء من خيبة الأمل، ليس لأن لها اهتماماً أصيلاً بالسياسة وشؤون الحكم، بل لأنها إن لم تدفع زوجها في هذا الطريق فلن تجد ما تفعله، وسيقتلها السأم ولا شك.

وحينما يذكرها براك من بعيد بأنها أنثى وأنها جديرة أن تنجب الأطفال بعد وقت يقصر أو يطول، تسكته فوراً وتؤكد له أنها ليست مؤهلة قط لهذا الانشغال الأنثوي!.

ويسألها القاضي العجوز عما هي مؤهلة له إذن فتقول إن موهبتها الوحيدة هي أن تضيق على نفسها وتغلق على روحها النافذة والباب حتى يسلمها فرط السأم إلى الموت.

«هيدا» إذن امرأة ناقصة الأنوثة، امرأة شاذة عاطفياً وجنسياً، إنها

تكره الحب وتمقت الجنس ولا تريد أن يكون لأحد عليها حق حتى ولو كان هذا الأحد زوجاً أو صديقاً أو ابناً.

من أجل هذا كاد يفوتها قطار الزواج، ومن أجله أيضاً انفض من حولها المعجبون ولم يتقدم أحدهم بطلب يدها فيما عدا الثور طيب القلب الذي قبلته بديلاً من الموت سأماً.

ويفتح شذوذ هيدا العاطفي والجنسي الباب على مصراعيه أمام التأويل والاستقراء، فهي عند «كينيث تاينان» الناقد الدرامي اللامع امرأة عقيم مفترسة في عمقها، فكأنما هي جرادة في أحد المروج تأكل كل ما تقع عليه من زرع نضير وتحل محله الخراب.

وهي عند الكاتبة «جيني لي» ليست امرأة بل سلاحاً فتاكاً، إنها هي نفسها ذلك المسدس الذي يحكم أحداث المسرحية ويبرز وسطها كسيف القدر. والمسدس في رأيها هو بطل المسرحية بدلاً من هيدا جابلر، إنه يقوم بدور رمز لشيء أكبر منه، هو العاطفة الجنسية المكبوتة عند هيدا. إن هذا المسدس يرمز في رأي «جيني لي» إلى العضو التناسلي المذكر، كما ترمز أوراق العنب التي تريد هيدا أن يزين بها لوغبورج رأسه إلى اللذة الحسية وما يصحبها من مباهج.

وهذا يجرنا إلى تأويل آخر.. أترى هيدا جابلر هي إحدى الإناث المريضات اللواتي يقول عنهن فرويد أنهن يمقتن أنوثتهن ويشعرن برغبة جارفة في أن يصبحن رجالاً حتى لتدفعهن هذه الرغبة إلى تمني أن يكون لكل منهن أعضاء تناسلية ذكرية؟.

وهل هذا هو السر السيكولوجي الخفي وراء تمسك هيدا بالمسدس

والتصاقها به كل هذا الالتصاق وإهدائه للوغبورج ثم اللجوء إليه كوسيلة خلاص من عذاب حياة مرة؟.

إن للمسدس بالطبع معنى أشد من هذا وضوحاً في مسرحية هيدا جابلر، فهو رمز القوة المدمرة التي بنت هيدا عليها حياتها، وهو أيضاً رمز السلطان الغابر الذي زال ظله يوم مات والد هيدا وتركها تهبط السلم الاجتماعي درجة درجة حتى انتهت إلى السفح الذليل الذي يعيش فيه البورجوازيون.

ولكن هذا المعنى الواضح للمسدس لا يلغي المعنى الذي تحدد «جيني لي» معالمه، بل وأن المعنيين ليتداخلان ويغني الواحد منهما الآخر. وترفض هيدا فكرة الأمومة، ترى فيها قيداً وتبعة، وهذا يوضح ناحية من نواحي شخصيتها المعقدة، ألا وهي فرديتها المتطرفة.

إنها تصر على أن تعيش دون أعباء، فتخاف من الحب ومسؤوليات الزواج ومن الأمومة، بل ومن النتائج التي لا مفر من أن يجرها إليها غزلها مع لوغبورج تارة ومع براك تارة أخرى.

إن تعدى براك حدود هذا الغزل فالمسدس ينتظره، وإن هددت علاقتها بلوغبورج أن تتحول إلى حب جاد قطعتها على الفور وتخلت عنها وعن لوغبورج.

ويقول هذا الأخير معلقاً على قطع هيدا لعلاقتها به: أنت فعلاً جبانة، هذا لأنك في قرارة نفسك جبانة.. وتوافقه هيدا قائلة: جبانة إلى حد مريع.

ولأن هيدا تكره الحياة وتخافها نجدها تهوي بسوط حقدها على كل

ما هو جميل وخلاق ورائق في الحياة، تفرق ما بين لوغبورج ومسز الفسيتد لأن علاقتهما قد أدت إلى شيء إيجابي يغيظ هيدا أشد الغيظ، هو مخطوطة لوغبورج التي تبشره بالصيت والجاه والمركز المرموق.

تصب هيدا جام غضبها على هذه المخطوطة لأنها كالطفل، ثمرة حب بين طرفين، وهي تكره هذا الحب وتدفعه عن نفسها وعن غيرها في آن واحد، وتحرق المخطوطة وهي تردد لنفسها ما هو أشبه بالترنيمة السحرية: «هأنذا أحرق طفلك، أنت بشعرك المموج، طفلك وطفل إيلبرت لوغبورج، هأنذا أحرقه.. أحرق طفلك».

إنها هنا تنتقم من الحياة ذاتها بحرقها فكرة الخصوبة والإنجاب، وتؤكد في الوقت نفسه شدة رغبتها في أن تظل ويظل غيرها أفراداً وحيدين غير مزدوجين!.

تصف الآنسة «بر ادبر ووك» مسرحية (هيدا جابلر) بأنها دراسة لامرأة تعيش في الفراغ، وتردد قول «وليم آرتشر» الناقد البريطاني الذي كان أول من أدخل ابسن إلى انجلترا بأن المسرحية لا تثير مشكلة ما.

وقد يكون من الأقرب إلى الحقيقة أن نقول إن المسرحية لا تدعو إلى حل مشكلة ما ولكنها في الوقت ذاته تدرس مشكلة بعينها دراسة درامية فاتنة.

وصحيح أن ابسن لا ينتهي من هذه الدراسة بمغزى قوي واضح يضع تحته خطين بالحبر الأحمر، ولكن هذا لا ينفي أنه قد ارتاد مشكلة المرأة

المحبوسة الطاقات وجاء من ريادته بكنوز من المكتشفات حملها لنا في أشكال درامية فاتنة، بل ومعجزة.

وحقيق بنا في هذا الصدد أن نشير إلى قدرته الخارقة على ربطنا ربطاً وثيقاً بمسرحية لا يكاد يحدث فيها شيء، إننا إذ شئنا أن نقص ما يحدث في المسرحية وجدناه قليلاً حقاً، فهذه زوجة تعود من رحلة شهر العسل مع زوجها فتضع حاجات السفر في حجرات البيت في الفصل الأول، وتحاور صديقاً لها في الفصل الثاني ثم تأتي صديقة من أيام الدراسة تزورها، وفي الفصل الثالث يزورها حبيب سابق فيحدثها بالأيام الماضية ويتركها ليقضي سهرة عابثة بعد أن تحاول جاهدة أن تعيد ربطه برباطها، وفي الفصل الرابع تكتشف الزوجة أن كل ما سعت إليه قد باء بالفشل، مات حبيبها السابق دون جدال وأوشكت أن تقع في قبضة حبيبها العجوز، واتخذ الزوج الخطوة الأولى نحو الاشتغال عنها بأشياء أخرى، وهنا تنتحر وتنتهي المسرحية.

وواضح أن ابسن لا يعول هنا كثيراً على الأحداث المادية، وإنما تهمه تحركات الروح وتطورات العاطفة، إنه يقدم لنا دراسة درامية وإنسانية في صميم روح إنسانية معذبة وضعتها ظروفها في وضع خاص ركز عليه ابسن وسلط عليه روحه التائبة ووضع في خدمته أقوى أدواته الدرامية، فلما انتهى من دراسته أخرج هو الآخر مسدساً وأطلقه على المسرحية برمتها، لا ليدمرها، فما يستطيع أحد حتى ولا ابسن نفسه أن يقضي على مسرحية أخاذة مثل هذه، وإنما ليمنع المسرحية من أن تكون مأساة.

فما قصد ابسن قط أن يكتب مأساة حين كتب (هيلدا جابلر)، وإنما أراد فقط أن يدرس نفساً بشرية في ظروف بذاتها، وهو نفسه يقول هذا الكلام بالضبط في رسالة بعث بها إلى المترجم الفرنسي للمسرحية، فهو يحدد هدفه من المسرحية بقوله: «قصدت بها أن أصور الشخوص الإنسانية وأحوالها النفسية ومنازعها في ضوء مواقف محددة اتخذتها هذه الشخوص تحت ظروف خاصة تمر بها».

ويذكر إدموند جوس أن ابسن فكر في كتابه (هيدا جابلر) عقب قراءته نبأ في إحدى الصحف عن امرأة انتحرت لمجرد أن الملل قد استبد بها.

فإذا قارنا هذا النبأ بما يحدث في المسرحية لوجدنا أن ابسن قد أمسك هذا الموقف الحافل بالممكنات الدرامية وأطبق عليه بيد من حديد، ثم راح يحدد ويخطط الشخصيات والحوادث النفسية والعاطفية ثم الاجتماعية التي يمكن أن تؤدي بامرأة إلى الانتحار هرباً من الملل، فجاء القدر الذي يؤدي بهيدا جابلر إلى التهلكة متمثلاً في بنائها الفكري والعاطفي وظروفها الاجتماعية المحيطة والموروثة.

فلما نجح ابسن في كل هذا أشار إلينا من طرف خفي بأن ما فعله لا يعدو أن يكون دراسة، وأنه ما قصد قط أن يكتب تراجيديا ولا أن يحاكي واقع الحياة في المسرح.

نجد هذه الإشارة الخفية إلى هذا كله في الجملة الأخيرة التي يلقيها براك في نهاية المسرحية، إذ يقول معلقاً على موت هيدا: (يا رحمة الله! إن الناس لا تفعل هذا قط!).

فهذا إذن هو الدبوس الذي يشك به المؤلف بالونة المسرحية، فيخرج ما فيها من هواء ساخن وتنخفض درجة حرارتها، تهبط من مأساة محتملة إلى مستوى الكوميديا المرة، الكوميديا الانتقادية أو الوحشية كما تسمى أحياناً التي يسعى فيها الكاتب إلى الهزء بشخصياته والتشفي فيهم، ولا يكتفي بمجرد نقدهم وإظهار معايبهم كما يحدث في باقي ألوان الكوميديا.

وهي إلى هذا كوميديا لا يمثل جانب الخير فيها أحد، فكما لا يجد شكسبير في (ترويلوس وكريسيدا) شخصية واحدة جديرة بالمجد أو مستأهلة للمدح، وكما لا يرى بين جونسون في شخصياته المختلفة إلا كل خنزير، السلاح لا للسان هو خير سبيل إلى انتقاده، كذلك يستقر ابسن حواليه في ذلك العالم الغريب الذي أبدعه في مسرحيته، فلا يجد إلا كل ما يستحق الهزء والاحتقار.

الزوج تسمان الذي كان يمكن أن يصوره إنساناً طيب القلب وحسب وقع ضحية امرأة شريرة، نجده في المسرحية غبياً عاطلاً عن المواهب إلى حد يحرمنا متعة الرثاء له.. ولوغبورج الباحث الموهوب تزري بشخصيته حيوانيته وإفراطه في اللذات وضعفه الذي يبعده عن سبيل الخلق والخير ويدفع به إلى الانتحار، وبراك القاضي العجوز مجرم في قرارة نفسه بارد الأعصاب فاقد الإيمان بكل ما هو خير وشريف، ومسز الفستيد التي تقوم أساساً بالدور المجيد نفسه الذي تلعبه نورا في بيت الدمية، يصورها ابسن تصويراً هستيرياً يجعلنا نسخر منها ولا نتعطف نحوها قط، ثم هو إلى جوار هذا يجعلها امرأة سهلة القياد تبيع نفسها

لزوج عجوز لتجد لنفسها وظيفة، ثم تهرب من رجل لا هو يقل عنها ضعفاً ولا هو يحبها!.. وحتى الخالة مس تسمان يراها البعض هزلية، ويجد في انكبابها المفرط على تسمان نوعاً من البله المضحك، خاصة وأن الذي تتعلق به كل هذا التعلق هو على ما نعهده من وضاعة شأن.

أما عن تكتيك هذه المسرحية، فهي علاوة على أنها تستخدم الخطوط العريضة التي حددها ابسن لنفسه، وأهمها استخدام ماضي الشخصيات، وسيلة فعالة ومتزايدة التأثير لدفعهم قدماً نحو مصيرهم المحتوم ، بشكل يصبح ماضي الشخصيات هو القدر الذي لا يملكون منه الفرار، إلى جانب هذه الطريقة التراجعية من طرق رسم الشخصيات وتحديد مصائرها نجد ابسن يستخدم هنا بسهولة - ودون كبير رغبة في إخفاء ما يفعل - الحيل الفنية المعروفة عن المسرحية المحكمة الصنع، يفعل هذا وهو واثق من أنه سيحول المكاسب الميكانيكية التي حققتها المسرحية المحكمة الصنع إلى مكاسب بالغة الحيوية والأهمية للمسرح الحديث.

الأحداث الرئيسة في قصة ابسن والعلاقة بين الشخصيات لا تخرج عن المثلث المشهور في المسرحيات الفرنسية، الذي يضم الزوج والزوجة والعشيق، ولكن النظرة إلى الموضع وإلى الشخصيات هي التي تميز قصة ابسن وترفعها عن المستوى العادي الذي تقف عنده المسرحية المحكمة الصنع.

إن ابسن ينظر إلى شخصياته نظرة أكثر عمقاً، ولهذا فهو لا يرجع مغامرات هيدا وترددها بين العشاق إلى مجرد إهمال زوج لها، بل يرى

وراء هذا التردد ما هو أكبر منه وأعمق، ويرى حيرة روحية ما بعدها حيرة، وعمقاً في العاطفة وفي الفكر، ورغبة في التدمير، هي الوجه السالب لرغبة حبيسة في نفس هيدا تتزع بها إلى الخلق ولا تجد لها متنفساً.

كذلك لا يقتنع ابسن بجعل الزوج مجنياً عليه، فإن هذا تبسيط للموقف والشخصية معاً.. ونزوع إلى استخدام الكليشيهات في تصوير علاقات الناس، ولهذا نجده يصور الزوج طموحاً وغبياً في وقت واحد، هو عنده فراشة ضعيفة كليلة النظر تسعى إلى ما تظنه نوراً وهاجاً، وهو في الواقع نار ضارية تهدد بأن تحرقها.

أما العشيق فهو عند ابسن أكثر من مجرد طالب لذة، إنه هو الآخر محير بين الرغبة في الخلق والضعف الأصيل الذي يدفعه إلى الاصطدام بالشر المحيط به.

فإذا ما نجح ابسن في النظر بهذا المنظار الجديد إلى شخصيات المسرحية المحكمة الصنع وإلى موضوعها، لم يعد يضيره أن يبقي على العناصر الفنية الأخرى التي تزخر بها هذه المسرحية، واثقاً من أن وجودها في مسرحيته سيضفي عليها مزيداً من التشويق والإمتاع.

نذكر من بين هذه العناصر: الميلودراما التي تجد أقوى تعبيراً عنها في حادثة إحراق مخطوطة لوغبورج، إن ابسن يستخدم هذه الواقعة رمزاً ومؤثراً مسرحياً في آن واحد، ها هنا يندمج عنصرا التآمر والإثارة معاً، وهما عنصران مهمان من عناصر (الميلودراما)، ويستمتع الجمهور بمرأى النار تلتهم شيئاً عزيزاً، ويرى رمز الشر تلقي ترانيمها السحرية

حول النار وتكاد ترقص وحشية تمجد الانتصار، وإلى الميلودراما تنتمي أيضاً تلك الخالة العجوز المسلولة التي لا تفارق فراشها حتى تموت، وأختها الفائقة الإخلاص الناصعة الأخلاق التي تظل من أول المسرحية حتى منتهاها مخلصة للجميع، فإذا ما ماتت أختها سعت إلى أن يحل محلها كائن بشري آخر محتاج للعطف والرعاية! هذا النقاء الخلقي المفرط من صفات الشخصيات الميلودرامية، يستخدمه ابسن استخداماً مزدوجاً، فهو يفيد من أثره الميلودرامي على الناس، وهو يسخر منه في الوقت نفسه لأنه غير واقعي، ولأنه يبلغ الحد الذي تتقلب عنده الأشياء إلى نقائضها، فيصبح الإخلاص بلهاً والطيبة سذاجة والإيثار نوعاً من العجز عن الحياة[1]!.

إذا كان هذا هو تحليل الدكتور علي الراعي لمسرحية «ابسن» «هيدا جابلر» التي تتضمن مميزات فنه.. فإن مثل هذا العمل المسرحي الرمزي يحتمل أكثر من تحليل.. والرموز فيه يمكن تفسيرها على أكثر من وجه.

إن هدف «ابسن» كان المزاوجة بين المثالية والواقعية، بين الفردية والغيرية، بين الصبر والاندفاع، بين الله والإنسان. لقد رفض ابسن التطرف في التمذهب حتى غدا متطرفاً في رفضه وفرديته وعزلته التي كان لا بد للأجيال اللاحقة من الأدباء تجاوزها لمصلحة الجماهير، وكانت ثورته تتجه بالضرورة نحو عالمين مختلفين: مجتمع تنحدر قيمه وتتلاشى مهددة بالانحلال، وآخر تتكشف قيمه وتزداد بشكل تغطي على حجمه وتضعه في إسار من الحديد.

---

(١) عن مقدمة الدكتور علي الراعي للترجمة العربية لمسرحية ابسن «هيدا جابلر»، روائع المسرح العالمي رقم ١٨، طبعة القاهرة ١٩٦١، ص٤ و٢٣ .

لكن تلك الثورة - كما أراها - نوع من البطولة الفكرية في عهد خلا من الأنبياء، حينما يتألم الإنسان في سبيل اكتشاف ذاته وتحقيق مكانته، وبالتالي تبرير وجوده أصلاً وإضفائه معنى وجوهراً على العالم كله. إن هذا الاختيار بطولي بطبيعته، فهو اختيار يقبل التضحية، يقبل ما يسميه برنارد شو بمنطقه الساخر: «خرافة التطهير عن طريق التضحية»، وهي الخرافة التي تتحول إلى معنى تراجيدي مفعم بالنبل في عالم اضمحلت فيه القيم وتضاءل النبل، إنه هو الحل الذي ارتآه ابسن للمزاوجة بين الواقع والمثال.. بين الأنا والأنا العليا.

لأجل هذا كان لا بد لأبسن من اللجوء إلى عالم الرمز، إلى فرض تجريدات عامة منطلقة من تلك الخصوصيات التي ملأت عوالم شخصيات مرحلته الوسطى (الرمزية).. وهكذا صارت الرموز الخفية والظاهرة مفاتيح مرحلته الأخيرة وتعبيراً يصعب استبداله عن مكنونات عاطفية وفلسفية ونفسية عميقة.

فمثلاً «ليست هيدا جابلر إلا المسدس» كما تقول «جيني لي» هو صحيح إلى حد معقول، ولكن الرمز هنا مزدوج التركيب، فالمسدسات الشهيرة التي تخص «هيدا» قد تشير إلى عقدة الأنثى التي تشعر بها (بل مركب النقص الجنسي على وجه التحديد)، أو قد تشير إلى قوة الذكر التي تحرص هيدا على امتلاكها فتكون بهذا شاذة جنسياً بشكل إيجابي (فهي تكره الذكور وتحب بنات جنسها وتغار كأي عاشق)، وفي الوقت نفسه تنفرد قيمة الرمز، فإذا بالمسدسات تحمل أبعاد القيم التقليدية الموروثة التي أصبحت خارج الزمن والحياة دون أن تفقد

سيادتها وجبروتها.. أجل، ربما حملت المسدسات في مسرحية هيدا جابلر- التي اخترتها مثالاً توضيحياً لاستخدام الرمز عند ابسن- كل هذه المعاني.. ولم لا يكون ذلك محتملاً ما دامت أن هيدا تمثل رغبة ذكورية محيطة في السلطة يؤدي فشلها إلى الغيرة وينتج عنها الأذى والتدمير[1].

والواقع أن مسرح ابسن بمراحله الثلاث، الطبيعية والرمزية والواقعية، غني بالدلالات.. كما أن عبقريته هذه جعلت المسرح من بعده يختلف عنه قبله.. كانت هناك مدارس كاملة تضم عدداً كبيراً من المؤلفين والمخرجين وتجد رواجاً وإقبالاً من الجمهور والنقاد والدارسين.. ولكن ابسن العظيم حول فن المسرح إلى فن فردي.. كل كاتب وكل مخرج يريد أن يكون هو ذاته لا جزءاً من مدرسة مسرحية أو مذهب فني.. وتفسير ذلك يبدأ من ابسن الذي مارس هو نفسه ثلاثة مذاهب، وكان رائداً في واحد منها هو المذهب الرمزي..

إن ابسن أحس بسبب ظروف عصره بملامح الإخفاق في أصداء الحضارة، وأحس بوطأة الإحباط والتواطؤ الشديدين يحيطان بالواقع ويخنقان مطلبه الثوري التراجيدي عند مشارف هذا الواقع ويهزآن بمحاولة تجاوزه بمضمون تراجيدي. ويبدو أن مما زاد في فزعه ما بدا من إجماع يمثله تلاميذه ومن جعلوا أنفسهم أتباعاً له والمجتمع بشكل عام، إجماع على ربطه بصورة المصلح الاجتماعي والكاتب الأخلاقي لعصره!، كان يدرك بالتأكيد مدى ما في ذلك من سخرية.

---

(١) مجلة الفنون، العدد الثالث، صيف ١٩٧١، مقال: «هنريك ابسن بين الواقعية والشاعرية»، بقلم رياض عصمت، ص١٢ و١٣ .

وكما توقف عن المسرحيات الرمزية واتجه إلى الواقع كي يتلمس هدفه.. توقف مرة أخرى وأعطى ظهره للواقع واتجه إلى حالات فردية متميزة، على أمل أن يحقق معها هذا التجاوز الثوري الذي فشل في تحقيقه برصد الحركة العامة للواقع.. وكتب مسرحياته الرمزية في هذا النطاق، ولكنه انتهى ثانية إلى إدراك أن محاولة التجاوز هنا أيضاً مخفقة ومحاصرة من الواقع نهاية الأمر.

وهنا، وهي المرحلة الأخيرة من رحلته، استدار ابسن إلى نفسه فقط وحدق داخله بتصميم نافذ وبأس.. وعند ذلك حقق تجسيد رؤيا متكاملة، ولكنها ليست رؤيا تراجيدية، فقد كانت ما يمكن أن نسميه رؤية عدمية، أو ما يمكن أن نسميه (الرؤية الملهاة) عكس (الرؤية التراجيدية).. وبدأت بذلك محاولة امتدت بعده من تشيكوف حتى بيكيت.

وهذه (الرؤية الملهاة) تعكس حالة الإحباط الممتدة التي لا يمكن تجاوزها إلا بارتباط بالثورة الاجتماعية الشاملة[١] .

(١) مجلة المسرح القاهرية، عدد يونيو ١٩٦٩، «ملاحظات نحو تراجيديا معاصرة.. ابسن الفشل في تجاوز الواقع.. فشل الثائر والفنان معاً» بقلم يسري الجندي، ص٩٦ .

الفصل الخامس

المدرسة الرومانسية الجديدة

هناك أمر يجب ألا يغيب عن بالنا ونحن نستعرض أحوال المسرحية طوال هذه السنين، فأبسن ومذهب الابسنية يبدوان أعم قوة مؤثرة في ذلك العصر. وعمل المسارح المستقلة التي توافرت تماماً بالتقريب على إقامة المذهب الطبيعي أول ما يلفت أنظارنا، ولكن حتى في الأيام التي كاد هذا المذهب أن يصل فيها إلى أوجه نجد أن حركة مضادة تعمل على محاربته وتقضي بقدر الإمكان على كل أثر للطبيعية.

ولا بد لنا أن نذكر أن ذلك العصر كان عصر الحركة الرمزية في الشعر، وقد تحددت معالم هذه المدرسة الشعرية بظهور قصيدة ميلارميه اسمها (أمسية آلهة الريف) في سنة ١٨٧٦، وأعلنت رسمياً بوصفها حركة أدبية في بيان نشر في الفيجارو خلال ١٨٨٦، وقد استوحتها مسرحيات كان الواقع الخارجي فيها يتخلى للواقع الداخلي عن مكانه. وجاء في التصدير الأصلي للقصيدة (إن الشعر الرمزي يسعى إلى إلباس الفكرة ثوباً هو شكل محسوس ولكنه مع ذلك ليس الغاية من هذا الشعر)، فالمنطق هنا معدوم تماماً، واعتقاد زولا أن الطريقة الطبيعية في الإنشاء قد تمكن من الوصول إلى الضبط والدقة المعروفة في العلم لا سبيل إلى إقراره، وإنما تستخدم الكلمات لا لإعادة خلق الحياة ولكن لاستثارة المشاعر، ولا بد من ترك الموضوعية والالتجاء إلى الذاتية.

الحركة الرومانتيكية الجديدة في ألمانيا

كان في وسع كل أمة تقريباً في السنين الأخيرة للقرن التاسع عشر أن تقدم لنا حركات مسرحية مضادة للمذهب الواقعي، فأحياناً تتخذ شكلاً لإحياء الأساليب الرومانتيكية المتقدمة، وأحياناً نجدها تعبيراً عن الإلهام الشعري الذي جد حديثاً. ولا يقتصر الأمر على ذلك، فهذه الحركات تبدو حتى في أعمال الكتاب الذين يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بتطور المذهب الطبيعي. وهكذا يبدأ ابسن إنتاجه المسرحي بتأليف مسرحيات تاريخية متأثرة بالتجارب السابقة، وفي مسرحية (بيرجنت) نجده يجنح إلى عالم خيالي لا وجود له، بينما تلقي الرمزية على أعماله الأخيرة ضوءاً شاعرياً خافتاً. أما زميله سترندبرج فإنه يبدأ بمسرحيات تاريخية وخيالية بحتة ويعود في النهاية إلى كل من الأسلوبين، ولعل أكبر مثال على هذا التطور جيرهارت هاويتمان.

ويعد هاويتمان زعيم المدرسة الواقعية في ألمانيا، وهو أيضاً أكبر داعية للحركة الرومانتيكية المتجددة هناك، فمسرحياته (الناقوس الغارق) و(هنري القادم) و(رقصات ببا) معالم واضحة في تاريخ الحركة المسرحية الرومانتيكية، وكان يعبر في هذه المسرحيات عن حاجة يشعر بها المعاصرون له، إذ كان يعطي الجمهور ما كان يجدّ باحثاً عنه إلى جانب المسرحيات الواقعية.

وتظهر صحة هذا الحكم للوهلة الأولى حين ننظر إلى التطور المسرحي سنة ١٨٨٠ وما بعدها، فحين قدم لدفج فولدا مسرحية

(الكلسم) ١٨٩٢ حظيت بنجاح بدد كل شك حول اتجاه الجماهير إلى الترحيب باللون الشاعري، ونتج عن ذلك أن السنين التي تلت ذلك مباشرة كشفت عن سلسلة من الجهود لتوفير هذه العناصر ووضعها في قالب مسرحي، وهذه الجهود هي التي دفعت طائفة من كتاب جاؤوا إليه سنة ١٩٠٠ إلى انتهاج الخطة نفسها والوصول إلى أهداف أبعد.

وأظهر زملاء هاويتمان في هذا المجال الشاعر النمساوي هوفمانستال هوجوفون، وكان يقصد من وراء استخدام الرومانسية تقديم صورة حافلة عن الحياة للعالم. وهو ينتقل في مسرحياته الأولى ذات الطابع الغنائي الجميل في عالم تسوده الأحلام الرومنتيكية ذات الطابع الشخصي، فانتقل من مسرحية (الأمس) ١٨٩١ إلى مسرحية (العبيط والموت) ١٨٩٣، حتى جمع أخيراً في مجموعة المسرح الشعري ١٨٩٩ والدرامات القصيرة ١٩٠٦ سلسلة من هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد، مثل مسرحية (المغامر والفتاة المغنية) التي كتبت سنة ١٨٩٩، ومسرحية (الإمبراطور والساحر) التي كتبت سنة ١٨٩٥.

كان في أول الأمر داعية للبحث في المثيرات الحسية، الرضوخ السلبي للتجربة وما تجره من مشاعر، ثم تحول عن هذه الفلسفة بالتدريج إلى تقدير للقيم الروحية الأعلى والأبعد عن الأنانية. وهكذا نجد في مسرحية العبيط والموت بحثاً في انعدام الجدوى من وراء التركيز على المشاعر الدفينة التي كان أصحاب مذهب الفن من أجل الفن مولعين بها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، هذا بينما نجده في أعماله الأخيرة ينتقل إلى جو يجمع بين عناصر التفكير

الكلاسيكي وصور العقيدة المسيحية، ومن الملحوظ أن الشاعر وجد في هذا المستوى الأخير وسيلة أكثر طواعية للتعبير عن حالاته النفسية وهو يتناول الموضوعات القديمة، فمسرحية (الكترا) ١٩٠٣ ومسرحية (أوديب وأبو الهول) ١٩٠٥ ومسرحية (أردافي من ناكسوس) ١٩١٢ فيها رجوع إلى أثينا، ولكن حول الشخصيات الكلاسيكية إلى شخصيات قلقة معذبة. وقد استمدت أصول مسرحية (الاحتفاظ بالبندقية) ١٩٠٥ من مسرحية لأوتواري، والمصدر الذي استلهم منه مسرحية (كل منا) ١٩١٢ هو المسرحية الأخلاقية المعروفة في الإنجليزية بالاسم نفسه (كل منا).

أما مسرحية (المسرح السالز برجي العالمي الكبير) ١٩٢٢ فهي مستمدة من المسرحيات الإسبانية المعروفة باسم الأتو، وتجد الموت جاثياً في كل المسرحيات وموجوداً في كل مكان، وذلك الحلم الذي يطلق عليه اسم الحياة يختار مسالك لا يعرف إلى أين تؤدي به. أما مسرحية (رونكفالبير) ١٩١١، وهي مسرحية رومانتيكية لطيفة، فإن مؤلفها يجد مجالاً يستريح إليه في عالم من العذاب الروحي، ومسرحية الكترا عبارة عن دراسة للحالة النفسية المضطربة عند امرأة أدى بها الحقد إلى الجنون. أما مسرحية أوديب فهي معالجة غريبة للموضوع اليوناني، يمهر فيها أوديب في دور المنقذ الذي يحوطه جو الآلهة التي لا تسأل عما تفعل.

ويكشف لنا (هوفمانستال) في كل الأعمال عن موهبة شعرية ممتازة، ولكنه مع ذلك شاعر يدفعه عشقه للجمال إلى الإغراب أحياناً كثيرة، ولا توحي كتاباته إلا بنزر يسير من الأمل، وهو على الرغم من فلسفته ليس

إلا شاعراً أعمى ينتشي سمعه بالموسيقى، وقد انفصل في أواخر حياته، كما يبدو في مسرحية الرجل المتزمت ١٩٢١ ومسرحية البرج ١٩٢٥ التي تستمد حبكتها القصصية من مسرحية كالدرون، عن التيار الذي يسير عصره، وفضل التعلق بالأحلام على واقع الحياة بعد الحرب.

ويعد هوفمانستال بفضل إتقانه لتصويره هذا الجو معبراً عن اتجاه هذه المدرسة الأدبية كلها، فقد وفق إلى التعبير الرفيع عن أفكار زملائه في المذهب وأحاسيسهم، من أمثال الألماني كارل جوستاف فلملر الذي بدأ إنتاجه المسرحي سنة ١٩٠٣ بمسرحية كاترين أرمنياك وعاشقاها، ويحتوي على مسرحية (توراندو) ١٩١٢ التي اعتمد فيها على جوتزي. والمعجزة ١٩١٢، وهي إنتاج من نوع المسرحية الإيحائية الذي حقق لماكس راينهرد شهرة عالمية، ومعه أمثال أدوار دشتوكن الذي استفاد من أسطورة الكأس المقدسة في مسرحيات (جاران ولانفال ولانزلوت) ١٩٠٢، ١٩٠٩، وأمثال أرنست هاردت مؤلف مسرحية (تاتنريس العبيط) ١٩٠٨، وإلى جانب هؤلاء الأبناء المخلصين لهذه المدرسة الأدبية هناك آخرون غيرهم تأثروا بموجة الحماسة التي قوبلت بها أعمال هؤلاء، وقاموا بمحاولات فردية في هذا الاتجاه، فسار فيه زودر قمان صاحب مسرحية (يوهانسن والثلاث ريشات) ١٨٩٨، وشنترلر ١٨٩٢ في براسلس، وأتبعهما في سنة ١٨٩٨ بمسرحية (قناع بياتريس).

وجاء بعد هذين هربرت يولنبرج الذي عالج بطريقة خالية من أي أثر رومانتيكي موضوع الزواج من المحرمات في مسرحية (أنا والفسكا) ١٨٩٩، ثم كتب بعدها مسرحية (كاسندرا) ١٩٠٣ بأسلوب رمزي،

والمؤلف المسرحي ولهلم فون شولز، وهو من أنصار المدرسة الرومانتيكية المتجددة، ظهرت له مسرحية (الأرواح المتبادلة) المكتوبة في سنة ١٩٠١ وبلغ من تأثره بالأسلوب الجديد أن كتب مسرحية (ميرو) ١٩٠٦ التي يتنافس فيها أب وابنه على حب امرأة. أما ريتشارد فوس فقد أخرج من قصص هانس اندرسن بشكل ناجح ولو بصعوبة مسرحية خرافية تسترعي النظر اسمها (كاترين الشقراء) ١٨٩٤، وقع فيها تحت تأثير هاويتمان وهو يحكي فيها قصة أم مسكينة تضحي في سبيل إسعاد طفلتها المعذبة في رحلتها في هذه الدنيا، وقد اتبع الأسلوب الرومانتيكي القديم أدولف فلبراندت في مسرحية (رسول الملك) ١٨٩٤، وهي مسرحية تاريخية تجري حوادثها في النرويج في القرن الحادي عشر.

ولا سبيل إلى الادعاء بأن المسرح الألماني إذا استثنينا مسرحيات هاويتمان وهوفمانستال قد أنتج شيئاً من هذا النوع له قيمة ثابتة، ولكن هذه الأعمال المسرحية التي كتبت بدافع التحمس للواقعية لها بالتأكيد قيمة تاريخية كبيرة، وليس هناك ما يدانيها في توضيح اتجاهات العصر بصورة ملموسة. وإذا وضعنا أعمال المدرسة الرومانتيكية الجديدة جنباً إلى جنب مع المسرحيات المعاصرة التي كتبت طبقاً لمقتضيات المذهب الطبيعي أمكننا أن نفسر اتجاه أعظم مدير للمسرح في ذلك الوقت ماكس راينهارات إلى الأخذ من كل شيء بقدر، من المذهب المغالي في الواقعية ومذهب التخيل الذي لا صلة له بالواقع والموضوعية التي تناسب أسلوب النثر والغنائيات التي تدور حول المشاعر الذاتية، وكان ملهماً في عمله سواء في المسرح الصغير أم في مسرح العرض الواسع.

ولا بد من ملاحظة شيء واحد خلاف هذا قبل أن نترك المسرح الألماني المتأثر بالرومانتيكية المتجددة، وهو أن العداء للمذهب الطبيعي قد أدى بعدد من المؤلفين الشبان إلى نوع جديد من الكلاسيكية بعد أن ساروا في مرحلة الرومانتيكية التي تسربت خفية إلى أعمالهم، وأبرز مثال لهؤلاء بول أرنست الذي وفد من معسكر الواقعيين وتركه سريعاً إلى عالم الخيال في مسرحية (الموت) ١٩٠٠، ثم انتقل بعد ذلك إلى أسلوب في الفن يرتكز قطعاً على محاكاة النماذج الكلاسيكية ويعتمد على الأفكار الذهنية أكثر من اعتماده على الشاعر، ويدعو إلى التحضر الذي يقوم على أساس من تمسك الفرد بأهداب النظام. على أن أعماله وأعمال زملائه لا تستحق كل ما قوبلت به من استحسان وتقدير في ألمانيا الهتلرية، وإن كان الاتجاه الغالب عليها يستحق الاهتمام لا سيما إذا ربطناه في أذهاننا باتجاه معاصر في فرنسا لإحياء المأساة الكلاسيكية.

التخيل البحت وزركشة الأسلوب في المسرح الفرنسي

روستان وميترلنك

في السنتين اللتين سبقتا ظهور البيان الخاص بالحركة الرمزية كان هناك كتاب مسرحيون في باريس يحاولون الاحتفاظ بالروح الشاعرية فوق المسرح، فأحرز فيكونت هنري دي بورنييه نجاحاً باهراً بمسرحية (ابنة رولان) ١٨٧٥، وفيها علاج قوي لموضوع من موضوعات البطولة، كما أن فرانسوا كوبي حاول أن يصب المسرحية التاريخية الرومانتيكية في قالب جديد، وذلك في مسرحيات من أمثال (سفيوتوريلي) ١٨٨٣ (واليعقوبيين) ١٨٨٥ ومسرحية (في سبيل التاج) ١٨٩٥ . وحوادث المسرحية الأولى تجري في بيزا في القرن الخامس عشر، وتدور حول قصة دامية لأم تحاول الحيلولة بين ابنها وقتله لأبيه وذلك بأن تقوم هي نفسها بقتل حبيبها السابق وتعرض المسرحيات الأخرى مواقف مثيرة من هذا النوع في إطار شعري رومانتيكي غني بألوانه، وقد تأثر كوبي بشكل ظاهر بالكتابات التي حركت فرنسا فيما بين (١٨٣٠- ١٨٤٠)، فوهب المسرح مقدرته الفنية في الكتابة وإحساسه الحقيقي بالمواقف المثيرة وفهمه الجريء إن لم نقل الدقيق للشخصيات ولغة شاعرية بديعة. ومسرحية (في سبيل التاج) عبارة عن تجديد وإحكام للبناء المسرحي كما عرفه فيكتور هوجو.. موقف ابن اسمه قسطنطين يواجه مشكلة خطيرة هي إما قتل أبيه ميشيل برانكومير أو إفساح المجال أمامه كي يخون بلاده وشرفه، وفيما عدا ذلك نجده يكشف لنا في

المسرحيات ذات الفصل الواحد كمسرحية (عابر السبيل) ١٩٦٩ و(صانع الفيولون في كريمونا) ١٨٧٦ و(الكنز) ١٨٧٩ عن جمال ولطافة يميزان أعماله بلون خاص.

على أنه إذا قارنا هذه الكتابات بكتابات أموند روستان - وهو مؤلف أقدر منه بكثير وصاحب شهرة داخل بلاده وخارجها - لضاعت أهميتها، إذ يقوم نجاح روستان على عدد من الخصائص المحددة، فقد كان قبل كل شيء مؤلفاً ماهراً جداً في الكتابة للمسرح، بل إن بعض مسرحياته تصلح أن تقدم للمبتدئين في الكتابة المسرحية بوصفها نماذج تحتذى في فن التأليف المسرحي، وقد أضاف إلى هذه الموهبة موهبة حقيقية لا نقول إنها تعلو كثيراً عن المستوى العادي في الشعر، فكلماته تغنى، وهو يتقن القدرة على التصرف الماهر فيها ومزجها بانفعالات ملتهبة، وقد نجح فوق هذا في الاستفادة من ناحيتين، ناحية الرومانتيكية القديمة التي استفاد من اندفاعها وحماسها، وناحية الرومانتيكية الجديدة التي استفاد من دقتها ونزعتها الجديدة في البحث عن خبايا النفوس، وكان لجمعه لكل هذه العناصر المختلفة المتنوعة الفضل في احتلاله المركز الفريد الذي يشغله.

وأول مسرحية كتبها هي مسرحية الرومانسيين ١٨٩٤، وهي قطعة غنائية بهيجة كتبت بصراحة بدافع الهرب من الواقع، وتعد تحدياً لأتباع زولا المغرمين بجو الانقباض، وأتبعها بمسرحية أخرى اسمها (الأميرة البعيدة) ١٨٩٥ استخدم فيها الجانب المتعلق بالقرون الوسطى في الحركة الرومانتيكية الجديدة، إذ استخدم أسلوباً أشبه بأسلوب جماعة

ما قبل روفائيل في سرد حكاية مغن متجول اسمه رودل تمكنت من قلبه عاطفة قوية نحو أميرة تعيش في مكان بعيد اسمها مليزندا، يؤم قصرها للمرة الأخيرة حيث يموت من نشوة السعادة.

وقد عمد دعاة الحركة الرومانتيكية الجديدة إلى علاج موضوعات تتعلق بحياة المسيح، إلى جانب علاج الموضوعات المتعلقة بالقرون الوسطى. وليس من المستغرب أن نجد روستان مقبلاً على تأليف مسرحية المرأة السامرية ١٨٩٧، فيتحول الحب المثالي لرودل إلى حب إلهي مقدس، وحبكة المسرحية فيها بساطة يظهر فيها المسيح بين السامريين ويتمكن بسحر حديثه من تنصير الفاتنة (فطينا) وتصبح من أخلص أنصاره وتنجح في تحويل كل أهل السامرة إلى عبادة الإله الجديد.

ولعل روستان حين أدرك أن طريقه ليس في هذا المجال.. أقدم بعد هذه المسرحية مباشرة على إثارة المجتمع بمسرحية (سيرانو دى برجراك) ١٨٩٧، وقد تخلى هنا عن الزركشة الموجودة في المسرحيتين السابقتين وعالج موضوعه الذي يجري في مكان تمت له دراسته بعناية ودقة، ويتعلق بالحياة في فرنسا في القرن السابع عشر، والمنظر الافتتاحي مليء بالعواطف الإنسانية، وفيه مقارنة بين الطبع والافتعال، يعني شيئاً جديداً كل الجدة في عالم التأليف المسرحي.

إن شخصية رودل لم تكن إلا ظلاً لشخصية سيرانو التاريخية ورفاقه، ففيه رسوخ وحيوية، وهكذا حتى إذا كان الموضوع متعلقاً بقصة عواطف ضائعة لا تقابل بما تستحقه على النمط الذي رأيناه في

مسرحية الأميرة البعيدة فإننا نجد في أنفسنا الاستعداد للإصغاء بشغف وتأثير، صحيح أن تعلق سيرانو بروكسانا شبيه بتعلق رودل بحبيبته، ولكن البطل في كل منهما ليس واحداً.

روستان لا يلتزم الطابع المرسوم، بل يجد الحائل بينه وبين إشباع غرامه ماثلاً، ولا عقبة خارجية، بل في خاصية من الخصائص المميزة للبطل نفسه. وكانت قصة رودل تدعو للإشفاق، إذ هي قصة النار والفراشة، أما قصة سيرانو فقصة رجل شجاع معتز بنفسه أراد القدر أن يحبس روحه في إطار سخيف، وتتخلل هذه القصة روح الفكاهة وهو يعالجها.

وتدور هذه القصة الحزينة حول غرام سيرانو بروكسانا، ويدفعه هذا الغرام إلى مساعدة شاب وسيم هو كريستيان دي نوفييت للحصول عليها، وما يزال طاوياً صدره على هذا الغرام المكبوت حتى يموت.

وهذا الغرام فيه مأساة بالتبعية، ولكن الانطباع الذي يتركه في النفس لا ينطوي على الحزن، وإنما تعلق بأذهاننا سلسلة الحوادث التي يقوم فيها سيرانو بكل احتقار بتلقين ذلك الفتى الوقح درساً لا ينساه، يقضي عليه بطعنة نافذة من سيفه وهو يقوم بإنشاد أغنية منغومة. وكان من العسير على روستان أن يصل إلى ما وصل إليه في هذه التحفة التي تتميز بلونها الرومانتيكي. أما مسرحية (النسر الصغير) ١٩٠٠ فتدور حول حياة النسر الصغير ابن نابليون الذي يستلهم ذكرى أبيه لكي يستعيد إمبراطوريته، ولكنه لا يملك قوة العزيمة أو القوة المادية اللازمة لتحقيق أهدافه. لقد منيت هذه المسرحية بالفشل المبين، ولكن المؤلف

يصيب قدراً من النجاح في مسرحية الديك ١٩١٠ والليلة الأخيرة لدون جوان التي طبعت سنة ١٩٢١، والمسرحية السابقة تقدم لنا عنصراً جديداً في فن روستان وذلك لغناها بالأشعار الساخرة وغلبة الطابع الرمزي عليها عموماً، وهنا تتجلى قدرته في إحكام البناء المسرحي، ونرى كل مشهد مكتوباً ليحدث الأثر المطلوب، فهناك منظر الطائر حين يحط ومنظر كلب الصيد ونشوة الحب والنجاة واليأس والأمل الذي جد وكل من هذه الأشياء يساعد في إحداث الأثر العام.

ولعل القصة الأساسية بسيطة، قصة ديك الأجران المشهور الذي يعتقد بينه وبين نفسه أن الشمس تشرق طوعاً لصيحته المزهوة. وهو منبوذ من مخلوقات الليل، ومن هنا خطورة موقفه: لو قدر لحلمه أن يتبدد فإن إحساسه بقيمة الحياة سيذهب. وتدرك الأنثى التي ترافقه هذه الحقيقة فتعمل على تبديد حلمه، إذ تراه متعلقاً به مما حرك كوامن الغيرة عندها، ولكنها بعد أن تنجح في تدبيرها ترتد إلى الديك ثقته بنفسه، ولكن هذه الثقة مشوبة بالتعقل الذي عمقته التجارب، ولم يعد أمامها في النهاية بعد أن تسلط عليها بقوة روحه إلا أن تتقبل نظرته إلى الحياة في رضا وارتياح. إن موضوع المسرحية ليس فيه شيء من العمق، وكذلك التفاصيل الخاصة بحوادث هذه القصة الرمزية، ومع ذلك فهي من أفضل المسرحيات التي كتبت في ذلك العصر، بسبب نزعتها الغنائية الحافلة وحسن تقييمها للشخصيات وبنائها المسرحي الدقيق.

وآخر مسرحيات روستان الذي مات دون أن يتمها تتعرض إلى موضوع دون جوان الذي لا ينقضي سحره أبداً، والمشهد الأول نرى فيه دون جوان منقولاً إلى الجحيم بواسطة التمثال، والحوار الذي يجري فيه يبدو وكما لو كان استمراراً للسطور الأخيرة في مسرحية موليير، وتدور الحركة المسرحية حول البطل الذي منح - كما منح فاوست من قبل - مهلة عشر سنين قبل أن يطلبه الشيطان، لكنه يتبين في النهاية - كما تبين لفاوست من قبله - أنه لم يكسب من هذه المهلة شيئاً، واضطر في النهاية أن يقبل صاغراً الاشتراك في عرض للعرائس من إخراج الشيطان.

إن بطل المسرحية الذي غلبت عليه نزعة رومانتيكية يصيح قائلاً: «كم أتحرق للعذاب شوقاً.. لم أتعذب قط، من حقي أن أذهب إلى نار جهنم.. لقد كسبت هذا الحق بمجهودي».

ويرد عليه الشيطان قائلاً:

- «جهنم حيث آمر أنا؟.. أنا الذي أرسم نطاقها، فبعض المشاهير من الرجال يحق عليهم العذاب وهم في داخل تماثيلهم، أما أنت فيحق عليك وأنت في داخل هذه الدمية التي تمثلك».

إن صفات روستان من مرح وسخرية وتلاعب بالمعاني واستساغته الكاملة لمظاهر الرومانتيكية فيها جميعاً ضمان لمكانته الفذة في عالم المسرح.

قد يكون صحيحاً أن نصيبه في إشاعة الحركة الرومانتيكية الجديدة في المسرح لم يكن كبيراً، ولكن يشفع له ما تحظى به مسرحياته الثلاث

العظيمة من طرافة وجاذبية في ألوانها. ولكي نفسر تفسيراً مسرحياً هذه الحركة الرومانتيكية المتجددة نقول إن المسرح الباريسي وجد في موريس ميترلنك البلجيكي شاباً ذاع صيته كشاعر من أتباع المذهب الرمزي ثم انصرف بعد ذلك إلى نقل الصيغة العامة لهذا الشعر للغة المسرح، وقد أثر في المسرح في هذا القرن الحالي تأثيراً بعيداً، لأنه كان أولاً رائداً في هذا الميدان، ولأنه كان يملك ثانياً العبقرية الحقيقية اللازمة، وإن كانت محدودة بعض الشيء.

ولعلنا مللنا الآن من الجد النفسي المسيطر على مسرحياته وانتقلنا إلى شيء آخر، ولعل المناظر التي كتبها لم تعد تفعل في أنفسنا فعل السحر مثل ما فعلت مع الجيل السابق لنا، ولكن مع الاعتراف في الحال بكل هذه الأشياء لا يسعنا أن ننسى ذلك الفضل الذي يدين به المسرح الحديث للعمل الذي أنجزه.

ظهرت له في سنة ١٨٨٩ أولى مسرحياته التي سماها تسمية تدل على منحاه (الأمير مالين)، وأتبعها بمسرحيات (الدخيل) ١٨٩٠، و(بلياس ومليزان) ١٨٩٢، و(علاء الدين وبالوميد) ١٨٩٤، و(الداخل) ١٨٩٤، و(موت تنتاجيل) ١٨٩٤، و(أجلافين وسليست) ١٨٩٦، وآخر مسرحية في هذه السلسلة مسرحية (الأخت بياتريس) ١٨٩٩ .

وتشترك هذه المسرحيات جميعاً سواء تناولت موضوعاً في العصور الوسطى أم لا في الصفات نفسها، فالشخصيات لا يفصلنا عنها إلا قناع رقيق، وبدلاً من وفرة النشاط المسرحي عند روستان نجد حالة من الخمول الحالم، كما أن الإحساس بتصاريف القدر يحلل الإنسان من أية

مسؤولية. وأفضل مسرحياته التي تجري حوادثها في العصور الوسطى (بلياس وميليزان)، وهي تحوير لقصة باولو وفرانسكا، وتجري في عالم الأحلام.

والموقف في مسرحية العميان يفتقر للحركة، فكل ما هناك مجموعة من العميان ضلوا طريقهم في الغابة لأن المرشد الذي كان يقودهم وهو قسيس مات وهو بينهم، ولعل مسرحية (الداخل) أقل افتقاراً للحركة من هذه، فنقف أمام منزل ونطل إلى داخل نافذة على منظر في الداخل لعائلة تعيش سعيدة في هدوء، ولكن هناك فتاة تنتمي إلى العائلة تموت غرقاً، ويجري الحوار في المسرحية بين الجيران الذين يتعين عليهم بحكم الجوار أن يدلوا إلى العائلة بهذا الخبر المزعج ولكنهم مترددون، والشخصيات المهمة في المسرحية ليس هؤلاء الجيران، بل أفراد العائلة الذين لا نراهم ولا نسمع لهم صوتاً أبداً، إذ هناك فاصل بيننا وبينهم.

ولا يسعنا إلا الإعجاب بالبراعة الماثلة في هذه القطع المسرحية التي تمكن بها ميترلنك تماماً من تحقيق ما كان يطمح إليه في المسرح الجديد، فهناك على حد قوله: «مأساة كل يوم، والتي هي أوقع وأعمق وأكثر تماشياً مع طبيعتنا الحقة من مأساة المغامرات الهائلة. لقد أصبحت أرى أن رجلاً هرماً مستلقياً في مقعده الطويل وهو ينتظر ببساطة إلى جوار مصباحه، ويصيخ السمع دون إدراك ذلك الصمت المطبق على الأبواب والنوافذ، يسير في الضوء من نأمة خافتة ثم يتأمل دخائل نفسه ومصيره وهو ملق برأسه الصغير إلى الخلف، لا يأبه بكل ما في هذا العالم من قوة تتدخل في شؤونه وتراقبه وهو في غرفته

وكأنها خدم يطيعونه، وإنه لغافل عن أن الشمس نفسها تحفظ المائدة الصغيرة التي يريح عليها ذراعيه، وما من كوكب في السماء أو قوة من قوى الروح تستطيع أن تغفل عن غمضة عين أو تجلي فكرة. أصبحت أرى أن هذا الشيخ العاجز عن الحركة يحيا حياة هي في الحقيقة أعمق وأشمل وأكثر إنسانية من حياة العاشق الذي يخنق معشوقته أو القائد الذي يحرز النصر أو الزوج الذي ينتقم لشرفه».

يجوز أن ميترلنك وهو يحلم بالمسرح الذي لا حركة فيه كان مسبوقاً إلى ذلك من كتاب مثل نرويد، ولكن إعلانه لأغراض هذا النوع من الكتابة المسرحية وتفسيره المبتكر لهذه الأغراض يشفعان لنا في وصفنا له بأنه فنان مبتكر.

ثم انتقل ميترلنك إلى أسلوب آخر في الكتابة حين أنتج موناغونا سنة ١٩٠٢، فأسلوبها أقل إظهاراً للناحية الفردية، ولكن احتمال الحصول على تقدير الجماهير له كان أكبر. وللقصة هنا نغمة مألوفة لدى المعتادين على قراءة المسرحية الرومانتيكية في ذلك الوقت، وتتلخص في أن مدينة بيرا ضرب حولها الحصار وتكاد تموت جوعاً لولا أن مونافانا توافق على أن تهب نفسها إلى الجنرال برنزفالي قائد القوات المهاجمة كي تنقذ المدينة من الدمار، ولشدة ما تأخذها الدهشة حين تجد في شخص الجنرال عاشقاً شهماً يعرض عليها من تلقاء نفسه أن يحللها من الوعد الذي ارتبطت به، وحين يوشك أن يتم القبض عليه بتهمة الخيانة، تعود به إلى بيتها، ولكن زوجها تساوره الظنون فتعلن براءتها من ارتكاب الفاحشة، غير أن التهديد بإيقاع العذاب على برنزفالي يجعلها تكذب

بشجاعة، ويسودنا الاعتقاد في النهاية بأنها ستنقذه من السجن وتهرب معه. في هذه المسرحية شيء أقل في الأهمية بكثير من إنتاج ميترلنك المبكر، وعلى الرغم من نجاحها الذي لا جدال فيه على المسرح، إلا أنها تبين لنا التخلف الذي أصاب فنه. هناك شيء من الجمال، ولكن هناك صفة تدعو إلى الضجر، مزيج من الإيحاء الجنسي والتصرف الغامض.

وفي مسرحية جوايزيل ١٩٠٣ قدر أكبر من التصرف، وإن كنا نجد فيها كذلك موضوعات خاصة بالحب والتضحية الجنسية، وهذه الموضوعات هي التي تعود للظهور في مسرحية مريم المجدلية ١٩١٠ التي لا تعد ذات بال، والتي نجد في شخصياتها أنماطاً ثابتة معروفة، كشخصية الجندي الروماني لوسيوس فيروس وشخصية مريم المجدلية سيدة القصر التي تعلقت بالمسيح وشخصية الفيلسوف نيوس سيلانوس الذي يسعى وحده التماساً للحكمة.

واكتشف ميترلنك في مسرحية الطائر الأزرق ١٩٠٨ ميداناً بكراً مثمراً، ولا بد من الاعتراف بما كان لها من أثر، وإن كنا نستخف اليوم ما فيها من رمزية ونرى الجانب الأكبر من فلسفتها سطحياً. ولعل من الخير أن نتقبلها كما هي وأن نراها كما هي في الحقيقة، قصة وهمية من النوع العاطفي الذي لا يصلح للأطفال، تصميمها قوي وعباراتها لا تخلو من جمال. من اليسر أن نهزأ بمسرحية الطائر الأزرق، ولكن لها مع ذلك حسناتها، وعلى الرغم من زوال الجدة التي كانت لها في وقت من الأوقات إلا أنها لا تزال ذات وقع في النفس، وذلك بعكس مسرحية الخطوبة ١٩١٨ التي حاول فيها صاحبها أن يقدم لنا ملحقاً للقصص الوهمية التي تناولها من قبل.

ومن الصعب الوصول إلى تقدير صحيح خال من التحيز بالنسبة إلى العمل المسرحي الذي قام به ميترلنك، لو أخذناه على أنه فيلسوف لما وجدنا لآرائه عن سر الحياة نصيباً كبيراً من التقدير، كما أنه بدأ حياته المسرحية بنظرية جديدة جريئة في التعبير المسرحي، ولكنه تخلى عنها وقدم للجمهور في النهاية تأثيرات مسرحية من النوع الرخيص، وإنما الذي يبقي له بعد ذلك هو عمله في المسرحيات، التي كتبها مبكراً والنظرية التي تمخضت عنها تلك المسرحيات ففيها الدليل القائم على عبقريته. ولا شك أن المسرح مكان لا يصلح بغلظته وطابعه السوقي لتلك المسرحية المفتقرة إلى الحركة التي عمل على تشجيعها، ولا شك أن الحجاب الذي فصل به بيننا وبين شخصياته كان السبب إن لم يكن هو المبرر لاتهام فنه بالهروب من الواقع. ومن جهة أخرى فإن الذين يحملون عليه ويهملون مسرحياته يتورطون في إنكار الأثر الكبير الذي تركه أسلوبه في عشرات من المؤلفين في القرن العشرين ويعمل الكثيرون منهم في ميادين بعيدة كل البعد عن ميدانه فيما يبدو، كما أنهم يفشلون في تقدير المهارة الفنية التي تتجلى في مسرحياته حق قدرها.

إذا استثنينا كتابات روستان وميترلنك لم نجد مسرح باريس يقدم لنا شيئاً ذا بال في الاتجاه الرومانتيكي، فيما عدا مسرحية (ابن السبيل) ١٨٩٧ من تأليف جان ريشان، وهي تعطينا صورة ساخرة للحياة التي يعيشها السمكري، ومسرحيات أخرى مثل (الدير) ١٩٠٠ التي كتبها بلهجة غنائية بلجيكي آخر كميترلنك هو إميل فرهاون. على أننا لم نجد داعياً لمسرحيات كثيرة من هذا القبيل، فإن روستان وميترلنك حققا للمسرحية الرومانتيكية الفرنسية شهرة عالمية لا يعلى عليها[1].

(١) كتاب المسرحية العالمية، الجزء الرابع، تأليف الإرديس نيكول، ترجمة د. شوقي السكري، مراجعة حسن محمود، ص٦٤ وص٨٩ .

بداية القرن العشرين

لا يمكن بالطبع أن نرسم خطاً فاصلاً فيما يتعلق بتطور المسرحية في الغرب بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فليست سنة ١٩٠٠ نهاية القديم وبداية الجديد، وكثير من كتاب المسرحية كما سبق أن بينا بشكل واضح من قبل ممن ينتمي أهم إنتاجهم للفترة السابقة لسنة ١٩٠٠ قد استمروا في إنتاجهم للمسرح بعد ذلك التاريخ، ولكن عدداً يسيراً فقط من بينهم الكاتب العظيم برنارد شو هم الذين نجد أهم إنتاجهم لم يتم إلا في الحقبة الحالية، على الرغم من أنهم بدأوا يكتبون للمسرح قبل أن ينتهي القرن الماضي.

على أننا نجد في الوقت نفسه مبرراً للتوقف عند نهاية القرن ولو على الأقل، لأن آخر مسرحية كتبها ابسن كانت في سنة ١٨٩٩، فبظهوره على المسرح ظهرت قوى جديدة لعلها موجودة في صورة تخطيطية في السنين السابقة ولكن أتيحت لها الآن حرية التعبير، سنحت الفرصة لمسارح سنة ١٩٢٠ أن تختار بين عدد من الأساليب تختلف أشد الاختلاف عن الأساليب التي كانت أمام كتاب المسرحية في سنة ١٩٠٠ أو سنة ١٨٩٠.

لقد شهد العقدان الأول والثاني من القرن العشرين ميلاد أو نضوج مجموعة لا يستهان بها من كتاب المسرح مثل بيتس وسنج وبنابنتى وسيرا وجوركي وأندريف ولنرماد وبرنارد، وقد قدر لهؤلاء أن يعملوا على إثراء المسرح في الفترة السابقة مباشرة على الحرب العالمية الأولى أو أثنائها، كما قدر لتأثيرهم أن يندفع بالمسرحية في اتجاهات جديدة.

كان العقد الأول والثاني فترة بحث دؤوب وتحرٍّ مستمر عنيف، إذ كانت الأفكار الجديدة عن المسرح آخذة في تعديل الاتجاهات السائدة وصبغها بالصبغة الطبيعية والرومانتيكية الحية، فقد نشر أدولف، وهو فنان سويسري من المعجبين بفاجنر، في سنة ١٨٩٥ كتابه عن المناظر المسرحية الفاجنرية، وأتبعه في سنة ١٨٩٩ بكتاب أهم من الموسيقى والسيناريو دعا فيه إلى فن مسرحي يختلط فيه الضوء والإطار الفني بكلمات الشاعر والموسيقي الفنان، وقدم في هذه الكتب سلسلة من التصميمات المقصود منها الحصول على مؤثرات فنية نتيجة لإنشاء سلسلة من الأرصفة الطويلة المنخفضة التي ليست لها واقعية على المسرح يكون المقصود منها إعطاء فرص كاملة للتلاعب بالأضواء. وقبل صدور كتاب آبيا الأخير كان جوردون كريج قد أخرج مسرحية ديدو واينياس في لندن وبدأ بذلك حملته الطويلة الموفقة في سبيل حمل معاصريه على إدراك قيم مسرحية جديدة غير القيم الواقعية، وبعد ذلك بخمس سنين نشر كتابه الذي أثر في تلك الفترة كلها في فن المسرح، وكان أول حركة في سلسلة من الدراسات دعا فيها بحماسة متقدة وبكلمات ملتهبة وفي تحليق خيالي بعيد إلى خلق مسرح يجمع بين العناصر المسرحية والشعرية في آن واحد.

وإذا كان آبيا وكريج عجزا عن هذا التأثير بشكل مباشر على المسرح التجاري في أثناء تلك الفترة، فإن أفكارهما كانت تجد صدى لها في جهات متعددة. فمسرح الفن بموسكو الذي نشأ نتيجة لتحمس ستانسلافكى ونمروش ودانشكو فتح أبوابه للجمهور في سنة ١٨٩٧، ومسرح جاك كوبو أنشئ في سنة ١٩١٣، أما موسم جرانفل باركر المسرحي فقد بدأ في مسرح الكورث تياتر في سنة ١٩٠٤. وفي ألمانيا

والنمسا أعطى ماكس راينهارت الفرصة لعشرات من الشبان كي يقدموا أفكاراً مسرحية جديدة، كما كان مايرهلد يحاول جاهداً في السنين الأولى من هذا القرن أن يوافر الوسيلة المناسبة لتنفيذ آرائه المضادة للمذهب الطبيعي. وعلى الرغم من أن كل أوجه النشاط المتعددة هذه كانت تتخذ أشكالاً فنية متناقضة، وعلى الرغم من أن بعضها (كما هو الحال بمسرح الفن بموسكو) فيما يبدو كان منهمكاً بتثبيت المذهب الطبيعي، إلا أن الذي حدث فعلاً أنها تضافرت كلها على توسيع نطاق الواقعية وتكبير مداها ودفعها قدماً. وكان المسرح الحر السائد في العقد الأخير من القرن التاسع عشر يضع نصب عينيه تقديم الجوانب المظلمة في حياة الإنسان بطريقة طبيعية، أما المسرح الحر في بداية القرن العشرين فقد كان مشغولاً إلى حد كبير باستغلال نواحي الجمال والتقاليد الفنية المتعارف عليها.

وما هو جدير بالذكر نمو المسارح ذات البرامج المعدة مقدماً في تلك السنين، وخاصة في البلاد التي تتكلم الإنكليزية، وقيام هذه المسارح دليل على إدراك المهتمين بالمسرح لما تتطلبه الفترة الحديثة من حاجات معينة، فحتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت في المدن الصغيرة سلسلة من المسارح منتشرة في أرجائها، وإن كان استعدادها قاصراً فإن إنتاجها كان قوياً، وكانت أيضاً تؤمها فرق مسرحية متنقلة، وكان هناك عدد من الشبان رجالاً ونساء ممن يعدون أنفسهم للتمثيل يجدون في هذه المسارح فرصة للتدريب واكتساب الخبرة، كما كانت جماهير كثيرة في طول البلاد وعرضها تحاط أولاً بأول بكل ما كانت تقدمه العواصم على مسارحها، إلا أن الاعتقاد ساد بعد اختفاء تقاليد الفرق المسرحية القديمة بأن هناك فراغاً في المسرح، وتولدت الرغبة

في إنشاء مسرح يكون له برنامج معد سلفاً، وارتبط قيام هذا المسرح بصورة عامة بالرغبة الحارة المخلصة من جانب الهواة. وقد كشفت لنا السنون الأولى في القرن العشرين عن وجود هذه الرغبة في فترة تكوينها ونشوئها، في حين أن العقد الثاني من القرن يظهرنا عليها في عنفوانها بعد أن حققت المرجو منها، وهكذا ظهر في انجلترا مثل هذا المسرح في برمنجهام لأول مرة وفتح أبوابه في سنة ١٩١٣ قبيل نشوب الحرب، وذلك في حين أن مثله، وهو الذي دفع أونيل إلى الكتابة، لم يظهر في أمريكا إلا أثناء الصراع الدولي.

وذكر أونيل يجرنا إلى التنويه بالأثر البالغ الذي تتركه هذه البرامج المسرحية المعدة من قبل للكتابة للمسرح في ذلك الوقت، فإننا نقابل المرة بعد المرة مؤلفين لم تظهر عبقريتهم إلا لوجود التشجيع القوي في مسرح من هذه المسارح غير التجارية. فتشيكوف لم تقم له قائمة إلا لوجود مسرح الفن بموسكو، وسنج واتته الشهرة بسبب مسرح الأبي بدبلن، وشو لم يكسب جمهوراً أول الأمر بين أعضاء جمعية المسرح المستقل، أما أونيل فقد مثل في شبابه وكتب مسرحيات لفرقة المدينة القروية، هذا بينما نجد في انجلترا وأمريكا أن هناك عدداً ضخماً من الكتاب المحليين الذين احتضنتهم المسارح الصغيرة كانوا يعملون على استغلال الحوادث والشخصيات التي تحفل بها المناطق المختلفة التي يعيشون فيها.

وهكذا يشهد القرن العشرين نشوء قوة مسرحية جديدة، وهي المسرح التجاري، وكان يظهر لهذه المسارح ظل ضعيف في السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر، ولكنها لم تبلغ مرحلة النضج إلا فيما بعد، ولا بد من تمثيل أهميتها جيداً قبل التعرض للمسرحية المعاصرة[1].

(١) كتاب المسرحية العالمية، الجزء الرابع، تأليف الإرديس نيكول، ترجمة الدكتور شوقي السكري، مراجعة حسن محمود، ص١٤٦ وص١٥٠ .

الفصل السادس

المدرسة التعبيرية

إن أول حركة واسعة النطاق يجب التعرض لها في تطور الاتجاهات المسرحية بعد الحرب العالمية الأولى هي الذاتية التي تميل إلى تركيز الاهتمام بالفرد، هذا هو المسرح الذاتي الذي نستطيع أن نربط بينه وبين بعض الصفات الأصيلة التي تميز بها المذهب التأثري أو الانطباعي في فن الرسم.

ويمكن طبعاً استخدام كلمة تأثري أو انطباعي في المسرح بشتى الطرق، ولكن من الضروري أن نوضح ذلك حتى لا يقع أي التباس في استخدام الكلمة، فالمسرحية تكون ذاتية عندما تكون جميع المشاهد والشخصيات والموضوع في جملته ملونة باستمرار بشخصية الكاتب المسرحي، فمسرحية (بلياس ومليزان) للكاتب ميترلنك هي مسرحية ذاتية، لأن روحاً شاملة تسود الحركة، ولأن شخصيات المسرحية تظهر خلال غلالة من شخصية الكاتب أو على الأقل مزاج ميترلنك نفسه عندما كتبها. وإن اختلفت «بلياس ومليزان» كلية عن مسرحية الكاتب «سترندبرج» (السوناتا الشبح)، إلا أنه يمكن وصف الثانية أيضاً بالذاتية. ولكن عندما ننسب هذا الاصطلاح إلى سترندبرج نقصد أن الكاتب سمح لنفسه بمحاولة استغلال حياته الداخلية لأغراضه المسرحية، فلا يكفيه أن يتأثر موضوعه بعاطفة بالذات، بل يصور

مخاطرات روحه على خشبة المسرح. وليس هذا كل ما في الأمر، فهناك نوع ثالث من المسرحيات قد يختار فيها الكاتب شخصية (ليست صورة منه) تتكشف عنها بقية المسرحية وكأنها صادرة عن ذهن هذه الشخصية.

ومن البديهي أن هذه الأنواع الثلاثة للمسرحية الذاتية متصلة بعضها ببعض، كما أنه من البديهي أيضاً ضرورة التمييز بينها في أذهاننا في الوقت نفسه الذي نضطر فيه إلى ربطها ببعضها لنقتفي أثر الاتجاهات المسرحية الأكثر اتساعاً، وليست هذه الاتجاهات من خواص فترة ما بين الحربين بالذات، ولا هي جديدة تماماً، ففي السنوات الأولى من القرن العشرين ظهر ما ينبئ بكل هذه الاتجاهات رغم أنها لم تصل الذروة إلا في فترة ما بين الحربين، وقد سبق أن رأينا تطور النوع الأول، أي نوع مسرحية «بلياس وميليزان» على أيدي شعراء الرمزية والرومانسية الجديدة، أما النوع الثاني فقد جاءت كتابات «سترندبرج» تعبيراً عنه، كما جاءت مسرحيات «بيرجنت» لابسن و«الساعة المغمورة» لهوايمان ذات الشخصية الواحدة تعبيراً عن النوع الثالث.

وهناك مجالان آخران يمكن أن تستخدم فيهما كلمة «ذاتية»، بل وكثيراً ما تستعمل فيهما فعلاً، ففي السنين الأولى من القرن العشرين انهمك «سيجموند فرويد» في إحداث ثورة في الأفكار السابقة عن سلوك الإنسان وفي إظهار أهمية العقل الباطن والعمل على تطور «علم

التحليل النفسي»، ومن الطبيعي أن تترك أبحاثه أثراً كبيراً في الفنون الإبداعية وخصوصاً النوع القصصي والمسرحي منها الذي يقدم شخصيات توحي بالحياة، فنحّيت الطرق البالية في تصوير الشخصيات وبذلت الجهود للتعمق تحت السطح والكشف عما خفي علينا عادة، والتعبير بطريق مباشرة أو غير مباشرة عن عناصر النفس البشرية التي تبقى خافية عن صاحبها نفسه. وقد أدت هذه المحاولة في أدب المسرح إلى ظهور نوع من الكتابات الإكلينيكية لحالات المرض النفسي من ناحية، ودراسات مماثلة لما جاء في كتابات جان جاك برنار الأديب المسرحي من ناحية أخرى، ولهذين النوعين أمثلة كثيرة في الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠، وقد ترك عدد كبير من كتاب المسرح علم النفس جانباً واستبدلوا به التحليل النفسي.

وهناك اتجاه آخر يمكن ذكره بجانب ما سبق وهو اتجاه ممثل في إنتاج بعض كتاب المسرح الذين ضجروا من استخدام العقل في جميع مناحي الحياة البشرية، فحاولوا إثبات تفوق الروح من جديد وأدخلوا الموضوعات الدينية على المسرح. فقد اختفى موضوع الدين كلية في القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين، حتى إذا ما ظهر فعلاً اتخذ شكل المسرحيات الشعرية الضخمة التي يكثر فيها الحديث عن الآلهة ويظهر الإنسان بطريقة رمزية وسط فضاء لا نهائي، ومما يسترعي النظر في السنوات الأخيرة تطور أسلوب مسرحي ربط

بين المسائل الروحية والحياة العادية ربطاً وثيقاً، وحل التعبير الهادئ الذي وصل في بعض الأحيان إلى الفكاهة محل الفصاحة الرومانسية الطنانة.

ويمكننا للسهولة جمع كل هذه الاتجاهات المختلفة تحت عنوان واحد هو «التأثيرية»، إذ أنها رغم تنوعها ما زالت مشتركة في بعض الخصائص، وقد يكون من الأهم أن نعترف بالصلة بينها بربطها جميعاً بمحاولة الوصول إلى دخائل النفس البشرية من أن نقسمها إلى فئات مختلفة.

الحركة التعبيرية

التـأثيـرية من خـواص الفـرنسـيين، أمـا التـعبـيـرية فـهي من خـواص الجـرمـانيين. والتـأثيـرية اصطلاح ينطبق إما علـى مـزاج أو على مـحاولة استيتيكية فقط، لا يرتبط بأهدافها شكل مسـرحي معين أو صنعة فنية بالذات، ذلك إذا اسـتـثنيـا نظريـات «المسـرحـيـة الثـابـتـة» و«المسـرحـيـة السـاكنة». أما التـعبـيـرية فـتوحي بنظرة خـاصـة لمادة المسـرحيـة الخـام وبطريقة جديدة لتناولها.

وقـد يبـدو نتـيـجـة لهـذا التـمـييـز بين الحـركتين أنه يمكن عند تناول المدارس المسرحية المختلفة التي تعالج داخلية الشخصيات تعريف وشرح التـعـبـيـرية بشكل أبسط وبطـريقـة أوضح، ولكن من العـجـيب أن هـذا هو عكس الـواقع. فـقـد تـطور الأسلوب التـعـبـيـري في برلين وضـم مـواهب مـتنوعـة، حـتى إذا مـا ركـز النقـاد العـديدون الذين اتجـهـوا إلى تحليل الخواص العامة لهذا الأسلوب اهتمامهم في أي واحد من هؤلاء الكتاب الموهوبين وجـدوا تناقـضـاً أسـاسـيـاً في تشـخـيـصـهم لمصـادر الحـركـة ولظواهرها المميزة.

ويعود هذا التبـاين في الرأي إلى سـببين: الأول ناجم عن الخلط بين الوسيلة والغاية، والثاني ناجم عن الفشل في إدراك أن الحركة التعبيرية رغم معاداتها للواقعية في أهدافها أساساً إلا أنها ضمت عدداً كبيراً من الأتباع تبعد مثلهم كل البعد عن مثل أولئك الذين هم من صميم الحركة.

فمن الميسور أن نلاحظ مثلاً أن الطرق التي سلكها سترندبرج وفدكندتشير أقبل عليها التمييزيون بحماسة، ولكن أية محاولة ترمي إلى إثبات أن غرضها كان تعبيرياً محاولة كاذبة مريكة.

وفي بحثنا عن تعريف صحيح لما كان يهدف إليه هؤلاء الثوار الألمان عندما أصبحت التعبيرية هدفاً فنياً يجب أن نفرق في أذهاننا في الحال بين الحيل الفنية التي استعملوها كوسيلة والمثل التي هي الغرض الأساسي، كما يجب أن نتعقب أثر الروح التعبيرية الحقة وسط فوضى الأهداف المتناقضة الظاهرة في كتابات من التحقوا سواء مباشرة أو غير مباشرة بهذه المدرسة.

أهداف التعبيريين:

استخدم كتاب المسرح التعبيريون عامة في حماسة ذلك النوع من الفن المسرحي الذي سبق أن قام به هاوبتمان وفدكندتشير بتجارب متنوعة وساعدوا على تطوره، وحلت المشاهد القصيرة محل الفصول الأكثر طولاً، وأصبح الحوار مقتضباً متقطعاً، واستعيض عن الشخصيات «الحقيقية» بالأشكال الرمزية (من النوع الأخلاقي تقريباً)، واختفت المشاهد الواقعية واستعيض عنها بالأضواء التي استخدمت في حرية، وكثيراً ما فضل استعمال الجوقة (الكورس) أو المجموعة على الفرد، أو إذا ظهر الأفراد، رفعوا إلى مكانة تحولهم إلى ممثلين لقوى أعظم منهم.

ولما كانت هذه الوسائل جديدة في نوعها فقد كان لها تأثير سحري خاص في عقول الكثيرين في العقد الثالث، وكثيراً ما نجد أنها استعملت في أغراض بعيدة كل البعد عن تلك التي أوضحها التعبيريون، وقد أقبل عليها واستغلها على الأخص عدد من الكتاب تحمسوا لأبحاث التحليل النفسي الجديد فحاولوا إنماء مسرح «ذاتي»، ويجب علينا أن نسلم هنا إذا أردنا أن نحافظ على وضوح الموقف بأن التعبيريين لم يرموا إلى الذاتية، بل بالعكس، فالتعبيريون الحقيقيون في ثورة واعية ضد المسرح التأثيري بأجمعه وتركيزه على الحياة الداخلية، وبدلاً من التنقيب في أعماق الفرد النفسية يحاولون أن يقدموا على الخشبة ممثلين للإنسانية جمعاء. وإذا ما تأثر هؤلاء الكتاب بالتحليل النفسي أصبح غرضهم إظهار عواطف الجموع، بل إننا نكاد أن نقول إن التأثيريين آخر سلالة الشعراء الرومانتيكيين، بينما ينتمي التعبيريون إلى الكلاسيكية الحديثة.

وحاول هؤلاء الكتاب أساساً الهرب من الكشف الدقيق عن خبايا النفس ومن الطرق الدائرية غير المباشرة، وهو ما نفهمه بالمحاولة الرومانتيكية الحديثة في مجموعها، واستعاضوا عنها بالإنسانية وخواصها، تقدم بطريقة مبسطة مقتصدة حادة تشبه في تأثيرها الخط المستقيم.

وهناك صلة وثيقة بين منهج التعبيريين والمدرسة التكعيبية التي ولدت عام ١٩٠٨ في باريس وحاولت الوصول إلى كنه الخطوط المنحنية التي

نراها في الحياة لتعبر عن المستويات المسطحة الأساسية، كما أن هناك صلة بالمدرسة المستقبلية الإيطالية التي أسسها ف. ت. مارينتي عام ١٩٠٩، التي حاولت استغلال الخط المستقيم و«المركب» بالطريقة نفسها. وفي عام ١٩١٥ أكد أول بيان للمسرح المستقبلي هذه الصفات، فسمي على وجه التحديد «بيان المسرح المستقبلي المركب». وقد نتج عن الحركة المستقبلية مفهومان أساسيان: مفهوم الفضاء أو الشعور به المبني على تقدير المسطحات المستوية، ومفهوم الوظيفة أو الشعور بها الذي محا كل أثر للزخرف الرومانتيكي حتى لم يبق إلا الضروري (المميز) الذي لا يستغنى عنه، وقد لخص أنطوان. ج براجاليا جيداً العلاقة بين هذه الحركات المختلفة في كتابه «القناع المتحرك» (١٩٢٦)، وهو يقطع بوجود علاقة بين الثائرين الألمان وأمثال مارينتي وبوتشوني وكارا وسوفيتشي وديبيرو الذين تزعموا المدرسة المستقبلية الإيطالية.

ويلاحظ في كلتا المجموعتين كره ظاهر للواقعية أو الطبيعية ومحاولة اتباع النهج التركيبي هدفاً أساسياً. يقول «ولا نقصد بكلمة التركيبي المشهد ذا اللون الواحد الذي يبدو من أعالي المسرح، وكثيراً ما تستعمل هذه الكلمة للتعبير عنه، وإنما نقصد تلك المشاهد التي تعطينا ما سماه بوتشوني بالتجريد المثالي للأشكال المختلفة»، وإذا أدخلنا بعض التعديلات البسيطة على هذه الجملة نجدها تنطبق على أهداف الفن الكلاسيكي من مائتي عام.

ويرتبط تطور الأسلوب الجديد ارتباطاً وثيقاً بإدراكنا لطبيعة مدنيتنا الآلية، ففي حالة الرومانتيكي الحديث نجده دائم الرغبة في الهروب من الآلة، الهروب إلى عالم بلياس وميليزان، عالم رموز عاطفية وأعماق روحية غامضة، إنه يتجنب الآلة عن قصد وإن أمكن نسيها كلية، أما التعبيري الحقيقي فيختار اتجاهاً آخر. وسواء شارك مارينتي حماسه للآلة أو وقف بشجاعة مذهولاً إزاء الطريقة التي تسيطر بها الآلة على الحياة تدريجياً، فهو يعترف بوجودها محاولاً بشجاعة تناول المشاكل التي تسببها. ورغم أن روح الكاتب التعبيري غالباً ما تكون معذبة بل ويائسة أحياناً، إلا أن إنكار العالم الذي يعيش فيه ليس غرضه، وبدلاً من أن يستغل مملكة الأحلام في كتاباته متتبعاً أسلوب سترندبرج (كما ادعى بعض نقاد التعبيرية) اتخذ موقفاً ثابتاً يتعارض تماماً مع موقف الكاتب الذاتي التأثيري.

التعبيرية الألمانية

يظهر الأسلوب التعبيري في المسرح بوضوح في كتابات جورج كايزر وخاصة في (غاز)، وهي مسرحية من جزأين (١٩١٨-١٩٢٠) تحمل مغزى أخلاقياً شاملاً وتصور تأثير التصنيع في المجتمع. ويوضح العنوان نفسه غرض المسرحية، إذ يشير إلى أن هدف الكاتب تصوير العناصر الشاملة للإنسان الجماعي وليس الشخصيات الفردية.

وبعد مقدمة معنونة «الكورال» (١٩١٧) يبني فيها عامل سابق مصنعاً كبيراً، تتتبع مسرحية «غاز» بجزئيها مآل الصناعة في أيدي ابن وحفيد هذا العامل اللذين يحاولان دون جدوى مساعدة العمال إلى أن يبدو في النهاية أن الحل الوحيد لهذه المشكلة التي رمز إليها في موقف واقعي هو إبادة الجنس البشري.

كايزر ليس كاتباً مسرحياً عظيماً، ولكنه يمثل إحدى خواص عصره، فرغم استخدامه بحرية بعض التأثيرات المسرحية التي لو أنها ظهرت في مسرحيات سابقة لعُدّت من نوع الميلودراما إلا أنه يتميز بقوة شيطانية معذبة. وقد بدأ كتاباته بـ«الأرملة اليهودية» (١٩١١)، وهي مسرحية ساخرة قليلة الأهمية نسبياً، ثم تبعتها بعد ثلاث سنوات «مواطنو كالية» الأعمق تأثيراً، وفي عام ١٩١٦ أذهل معاصريه بجرأة مسرحية «من الصباح إلى المساء»، وبطلها كاتب تافه في أحد المصارف استطاع المؤلف بالمنهج التعبيري الأصيل أن يقدمه كرمز لطبقة بأسرها

وليس كفرد. ففي عدة مشاهد عنيفة تبعد كل البعد عن الواقعية يسرق كاتب المصرف بعض أموال صاحب العمل ماراً بسلسلة مخاطرات تنتهي تدريجياً بتحطيم وهدم الحياة الجميلة المثيرة التي كان يحلم بها. ويلاحظ أن كل من يلتقي به من الشخصيات إما رموز أو نماذج ممثلة لمجموعة بشرية، وإنه لمن السخف أن نهاجم الكاتب لفشله في تصوير شخصيات طريفة مسلية، إذ أن غرضه الأساسي هو تجنب ذلك النهج المسرحي في البناء واستخدام طريقة أخرى أكثر ملاءمة للفكرة الشاملة التي يود أن يصل إليها. ومع أننا على حق في الحكم على الغاية التي يرمي إليها الكاتب إلا أنه لا يحق لنا أن نبحث في مثل هذا العمل عن أشياء سعى الكاتب عمداً إلى تركها جانباً.

وفيما عدا ذلك لم ينتج كايزر شيئاً يستحق الذكر، فمسرحية «الحريق في دار الأوبرا» (١٩١٦) عديمة الأهمية و«سقط المتاع» (١٩٢٤) و«أليفر مرتان» (١٩٢٩) تعوزها الحيوية، وفي «جانس» (١٩٢٨) تبدو آثار للحيوية التي امتازت بها «من الصباح إلى المساء» ولكنها آثار باهتة، ولعل «قارب نجاة ميدوسا» (١٩٤٨)، وهي إحدى مسرحياته التي ظهرت بعد وفاته ومثلت حديثاً، هي الوحيدة التي تستحق الاهتمام، وذلك لشكلها وليس لبراعة أسلوبها. وتكاد هذه المسرحية أن تكون الفريدة من نوعها، إذ كتبت لفرقة مكونة من ثلاثة عشر طفلاً وتصور مخاطرتهم أثناء غرق السفينة التي تقلهم، والشرور التي تحيط بنا في دنيانا، ورغم طرافة

هذه المسرحية إلا أنها ليست بحال من الأحوال إنتاجاً أدبياً رفيعاً. والحقيقة أن كايزر ينتمي إلى ذلك الطراز من الكتاب الذين ينفد ما لديهم بعد المرة الأولى.

ومن الكتابات الوثيقة الصلة بكايزر تولر الذي قدم دراسة لنمو العاطفة الثورية في حياة الفنان في مسرحيته الأولى «التحول» ١٩١٩، ولم تحدث هذه المسرحية ضجة تذكر. أما «الفرد والجموع» التي ظهرت بعدها بسنتين فقد قوبلت بحماسة بالغة، وفيها أيضاً يحل العام محل الخاص. يقول تولر: «إن هذه الصور للواقع ليست واقعية ولا محلية، كما أن الشخصيات لا تمثل أفراداً»، فسونيا بطلة المسرحية رمز لجميع الثوار المثاليين، تتزعم مجموعة من العمال العبيد لتحريرهم من قيودهم، وعندما يقومون بثورة اجتماعية تحاول سوينا كبح جماحهم ولكن دون جدوى، وأخيراً ينفذ فيها حكم الإعدام بسبب حركة حاولت قمعها بكل قواها. أما اللغة فعنيفة متقطعة، وكل ما في المسرحية صارخ، تظهر الشخصيات وقد أضيئت بقسوة وسط ظلام حالك، واستعيض عن الحديث العادي بالوعظ والتعجب، واندمجت مشاهد خيالية بأخرى واقعية منحطة، ويحيط الحركة بأجمعها جو هستيري وتمثل نهاية (الصورة) الثالثة، التي تتحدث فيها البطلة إلى «اللاأسمى» وهو روح الغوغاء وبداية الصورة الرابعة وهو حلم خيالي، الصفة المميزة للمسرحية:

اللا اسمى:

الزم الصمت أيها الرفيق

إن القضية تتطلب هذا

فما أهمية شخص واحد

شعوره أو ضميره؟

يجب أن تكون الجموع فقط هي المهمة!

تصور: معركة واحدة دامية

ثم سلام أبدي

لا سلام خاو لإقناع مزيف

يخفي وراءه وجه الحرب

حرب القوي ضد الضعيف

حرب المستغلين، حرب الجشع.

تصور: نهاية الشقاء!

تصور الجريمة خرافة في عالم النسيان!

إنه فجر الحرية لجميع الشعوب!..

أتعتقد أنني أسيء التقدير؟

إنها لم تعد مسألة اختيار.

إن الحرب ضرورة لنا

ونصيحتك تعني الشقاق.

فمن أجل القضية

الزم الصمت

المرأة:

أنت.. الكتلة

أنت.. على.. حق

اللااسمى:

ارفعو أعمدة الجسر أيها الرفاق

ادفعوا كل من يقف في سبيلنا

الجموع في البهو: (وهم خارجون في صخب)

الفعل

(وتظلم أنوار المسرح)

الصورة الرابعة

فناء واسع ذو حائط مرتفع على الأرض، وسط الفناء مصباح نوره ضعيف باهت. فجأة ينبعث من أركان الفناء حراس من العاملين.

الحارس الأول: (وهو يغني)

ولدتني

أمي

في وحل خندق

لا لا لا لا.

الحارس الثاني:

فقدني

أبي

في شجار

مع امرأة عاهرة

الحراس معاً:

لا لا لا لا

هه هه.

(وبعد قليل من الغناء يواجه اللااسمى أحد المساجين)

اللااسمى:

هل حكمت عليك

المحكمة

أحد الحراس:

لقد حكم على نفسه

بالموت

لقد أطلق علينا النار.

المسجون:

الموت؟

اللاسمي:

أتخافه؟

اسمع:

أيها الحارس! أجب علي

من علمنا

عقاب الإعدام؟

من سلحنا؟

من قال (بطل) و(فعل نبيل)؟

من مجد العنف؟

الحراس:

المدارس،

الثكنات،

الحرب.

دائماً.

بهذا الأسلوب المتقطع في الحوار وفي تقديم المشاهد، وبهذه الحدة التي تتصف بها الكتابة في مجموعتها فتقربها من التكعيبة المعاصرة والفن المستقبلي، بهذا يتكشف الموضوع الأساسي للمسرحية.

في العالم التالي لظهور «الفرد والجموع» ظهرت «مخريو الآلة» (١٩٢٢) التي يتناول فيها تولر اضطرابات لادبين عامي ١٨١٢ و١٨١٥ بطريقة أكثر واقعية في ظاهرها، ولكنها في الحقيقة منبعثة عن الرغبة الفنية نفسها. وفي «هنكمان الألماني» (١٩٣٢) يحكي بمرارة قصة جندي

سابق (يمثل مرة أخرى نموذجاً وليس فرداً بالذات) يعود بعد الحرب مصاباً بعجز جنسي ليجد زوجته في أحضان رجل آخر. وتظهر ميول تولر غير الواقعية بشكل واضح مرة أخرى في «انتقام العاشق المنبوذ أو خبيث الذكر والأنثى في مشهد للعرائس» (١٩٢٥)، وهي صورة مخيبة للأمل بعد الحرب.

تمتاز بطرافة هذه المسرحية الأخيرة التي تصور رجلاً ثورياً عاد إلى الحياة العادية بعد مدة قضاها في مستشفى الأمراض العقلية ليجد رفاقه قد تحولوا لأسفه إلى مواطنين محترمين، إذ أدخل الكتاب فيها حيلة استعملت بحرية فيما بعد في المسرح التعبيري وتتلخص في مصاحبة المشاهد المسرحية بلقطات سينمائية متفرقة. والحكمة في هذه الحيلة واضحة تماماً، فبرغم من أنه يجب أن نعترف بالفشل حتى الآن في إدماج هذين النوعين من الفنون بشكل مرضٍ إلا أنه من السهل أن ندرك إلى أي حد اجتذب الفيلم الكتاب الراغبين في خلق هذا المسرح الشاسع للإنسانية.

لم تعرف «الدراما الملحمية» في يوم ما داعية أكثر من برتولد بريخت الذي أكسبه عرضه الجدي وقوته الجامحة عدداً من الأتباع، ولكن لا يحتمل أن تترك كتاباته ولا الأسلوب الذي رعاه أكثر من هزة ضائعة في تاريخ المسرح، ففي استطاعتنا أن نمتدح بكل إخلاص التهكم اللاذع والبديهة السابقة في «أوبرا القروش الثلاثة» (١٩٢٨) وهي تحوير حديث «أوبرا الشحاذ» دون اكتشاف صفات قيمة في بقية مسرحياته.

و«طبول في الليل» (١٩٢٢) دراسة مثيرة نوعاً ما، إلا أن موضوعها

اليوم أصبح قديماً، أساسها المقارنة بين المحن التي يقاسيها الجندي في الميدان والحياة السهلة التي ينعم بها أولئك الذين جمعوا ثروة طائلة من الحرب. كما أن في بعض مسرحياته الأخرى مشاهد ذات قوة عارضة، ولكن يمكننا الحكم على كتاباته عموماً بأنها مزيج مشوش من جميع الأساليب التي أسبغت حيوية على المسرح في العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين.

ويحاول بريخت أن يضع المسرح في خدمة الحقيقة الاجتماعية سالكاً نهج أروين بسكاتور الشيوعي في طرق الإخراج، وهو مثل باسكاتور مغرم في استخدام وسائل جديدة وحيل غير متوقعة في تأثيره المسرحي، فيستند إلى المسرح الصيني في بعض أفكاره، إلى المسرح الروسي في الكثير منها، وتقرب إلى أعداء الواقعية في إعراضه عن المشهد التقليدي والحوار الصوري، ويكتسب تأييد الطبيعيين عندما يقول إن مسرحياته ترمي إلى تصوير الحقيقة وليس إلى إثارة العواطف، وقد أخذ الكثير عن الكتابات الأولى للثائرين، كما لونت المفاهيم الماركسية عدداً كبيراً من مشاهده، أما المتعة العقلية التي نراها في كتاباته فمصدرها التقليد الناشئ عن زولا وغيره، كل هذا حديث جداً وقديم جداً في آن واحد.

ينتقل بنا بريخت بعيداً عن الفترة التي سادت فيها التعبيرية، ولذلك يجب أن نعود بضع سنوات إلى الوراء لنلقي نظرة على الكتاب الآخرين. من أوائل هؤلاء راينهارت سورجي الذي صور في «الشحاذ» (١٩١٢) شاعراً مصاباً بالهستيريا لا يستمع إليه أحد، ثم تبعتها عدة مسرحيات

أخرى مشابهة لها، آخرها «الملك داوود» (١٩١٦). وأدخل الكاتب النمساوي أرنولد برونين التأثيرات والعواطف العنيفة في «قتل الأب» (١٩٢٥)، وبرونين هذا من الكتاب الذين استمروا في مضايقة المسرح بالمثيرات المزيفة في أمثال «ثوار في أرض الراين» (١٩٢٥) و«تعويضات» (١٩٢٦). وتبدو الصلة الوثيقة بين الحركة التعبيرية ومحاولة الكشف عن الخبايا الإنسانية في «قاتل أمل النساء» (١٩٠٧) و«أورفيوس ويوريديس» (١٩١٨) لأوسكار كوكوشكا. كما تبدو صلة مماثلة ولكنها أكثر صلة في غنائيتها في «الجنة والجحيم» (١٩١٩) لبول كور نفلد، وفي «الحب» (١٩٢٦) لأنطون فلد جانز. ولعل فلد جانز يستحق عناية أكثر بقليل من بعض رفاقه لقدرته في بعض الأحيان على إثارة جو خيالي. هو يمتاز بعطف غريزي على الفرد من نوع قليلاً ما يتصف به التعبيريون لانهماكهم في المفاهيم الأكثر اتساعاً، فبرغم من العاطفة والمبالغة المفرطة والمبالغة في الخطابة في «الفقر» (١٩١٤) مثلاً، ينجح الكاتب في إعطاء صورة حية مقنعة لبطله التعس شيولر.

وفي «المعركة البحرية» (١٩١٨) يستخدم راينهارت جورنج الواقع بمهارة لأغراضه التعبيرية، فيقدم البحارة على خشبة المسرح مرتدين أقنعة آلية مرعبة واقية من الغاز. وغالباً ما استعملت الحيل التعبيرية لأغراض غير تعبيرية في كثير من هذه المسرحيات التي تذكرنا بالمحاولات الأولى السخيفة لفترة « رومانتيكية العواطف» عندما تبوأ التحليل النفسي العرش وصالت العقد النفسية وجالت.

كان عدد الذين استغلوا الأسلوب الجديد كبيراً، ومع أن الموهوبين من هؤلاء ما لبثوا أن خلعوا عنهم الزوائد المفرطة التي ظهرت في الأسلوب التعبيري، فإن عدداً قليلاً جداً ممن وقعوا أسرى لنشوتها المسكرة نجحوا في استعادة سلامة عقولهم. ولقد كانت المفاهيم الإنسانية السامية مصدر الإلهام لبعض أفراد المجموعة مثل جيوليوس ماريا بيكر، وتأثر البعض الآخر من أمثال أرنست بارلاج بالسخط على عديمي الإحساس من رجال الأعمال الجشعين، بينما يبدو أن البعض الآخر من أمثال لوثر شراير مؤلف «ليل» (١٩١٩) لم يتأثر عامة إلا برغبته في التجديد، وجمعتهم جميعاً روح من الجائز أن تؤدي إلى أكثر الاعتقادات السياسية تطرفاً.

ويحاول قلة من الكتاب أن يحذوا حذو بيكر، ومنهم فرانزشوكر النمساوي مؤلف «الطريق الأحمر» (١٩١٨)، وهانز كالتنيكر الذي هدف في مسرحيته الثلاثية «المنجم» و«الهبة» و«الأخت» أن يبني العقيدة الدينية والطهارة على أساس احتضان سابق للشر. يحاول هؤلاء ولو بطريقة مجهدة عصبية الوصول إلى غاية روحية. ولكن من الواضح أن هذا الإفراط في التعبيرية قد يؤدي إلى ما انتهى إليه هانز يوست، إذ انتقل من روح ثورية إلى تقبل الفلسفة النازية، أو ما وصل إليه فريدريخ وولف مؤلف «بحارة كالتارو» (١٩٣١) التي سبق وأن حازت إعجاب المتحمسين في يوم ما.

ولعلنا نستطيع أن ننتخب من هذه المجموعة الضخمة المختلطة بعض الأسماء، فمسرحيات الشاعر فريتزفون انرا وبالأخص «سباق واحد»

(١٩١٨) تتحلى ببعض الفضائل، وفي هذه المسرحية يقدم الكاتب بقصد المسرح الضيق. وما زالت هناك قوة كامنة في بعض الحيل الفنية التي استخدمها التعبيريون، ولكن ربما كان مصدرها غير مباشر في قبول هدف التعبيرية وليس في استغلالها بشكل جريء غير مهذب.

كما يبدو واضحاً أنه بالرغم من تلك الأهداف التي رسمها بريخت والتي قد تعود بفائدة على مسارح تكرس جهودها للدعاية الاجتماعية إلا أنها تميل إلى إنكار مكانة أدب المسرح بين الفنون.

لم تجد الحركة التعبيرية صدى في فرنسا، ولكنها ساعدت على إيقاظ عبقرية كارل كابيك في أوروبا الشرقية. حور كابيك الصيغة التعبيرية في «أ. ر. آ. ع» (١٩٢١) فكشف الأهداف الرئيسة للحركة في تصوير الخيالي لعالم آلي. ويشير العنوان «إنسان روسوم الآلي العالمي» إلى هيئة صناعية تنتج أجساماً آلية يسخرها الإنسان لخدمته، ولكن لا يلبث أن يتحرك شيء في صدور هذه الكائنات الآلية الميتة فتثور ضد الإنسان.

ويبدو أنه كتب على العالم نهائياً أن يعيش تحت عبء الآلية، إلى أن يكشف الكاتب في النهاية عن أول بضيص من الحب يتحرك في قلبين آليين لاثنين من هذه الفظائع. وعندما ينبت الحب تنمو عاطفياً التضحية والوفاء الغريبتان عنها، وبهذا تولد الحياة من جديد في الآلية. صحيح أن «أ. ر. آ. ع» تعبيرية في مصدرها وفي اختيار الموضوع، إلا أنه ربما كان القسط الوافر من نجاحها عائداً إلى كابيك في تحويل الأساليب الميلودرامية الراسخة لتتفق ومطالب جيله ومدرسته.

ويبدو من «سر الميكروبولس» (١٩٢٢) أن كابيك وهب خيالاً عميقاً يميزه عن بقية أدباء المسرح الفلاسفة الألمان من كايزر إلى بريخت الذين ينقصهم النضوج. وقد يبدو لنا لأول وهلة إذا ما فكرنا في «كوميديا الحشرات» أو «حياة الحشرات» (١٩٢١) أن الرمزية بديهية والتفكير ضحل نوعاً ما، لكن الشخص الذي يجادل قائلاً إن إطالة الحياة نقمة وليست نعمة - كما اعتقد شو - يمتاز بلا شك بتفكير مستقل. وقد اشترك مع أخيه جوزيف في مسرحية فلسفية بعنوان «آدم الخالق» (١٩٢٧)، وهي محاولة طموحة تصور آدم وقد هشم العالم في نوبة رعب لأخطائه فآل إلى التراب. وعندئذ يأمر الله - وهنا يبدو التهكم - بتشكيل العالم من جديد، ولكن رغم محاولات آدم وحماسه يأتي العالم الجديد مطابقاً للقديم تماماً. «آدم الخالق» ليست بمسرحية عظيمة، فقد استنفذ كابيك عبقريته في «أ. ر. آ. ع» ولم يبق منها إلا ما يكفي لإسباغ بعض اللون على مسرحيتين أخريين. كتب جوزيف كابيك «أرض الأسماء العديدة» (١٩٢٣) بمفرده، ولكن هذه المسرحية الساخرة التي تصور اكتشاف قارة جديدة وما يعنيه هذا لأشخاص مختلفين (حب وحرية اقتصادية وفرص للاستثمار المالي) تكاد لا تعلو عن المستوى العادي.

وقدم كارول روستفورفسكي، الكاتب البولندي، ضمن مسرحيات متعددة الأسلوب يتقابل فيها الغنائي والطبيعي بحدة، مسرحية من النوع التعبيري عنونها بـ «المحبة» (١٩٢٠) يعالج فيها مشكلة الفقراء في المجتمع الحديث بطريقة رمزية.

وكتب بارلاجر كفست أحد أتباع سترندبرج في السويد «الرجل الأخير» (١٩١٧) و«سر الجنة» (طبعتا في ١٩١٩ و١٩٢١) اللتين تميلان إلى التعبيرية، ولكنه ما لبث أن أظهر ميلاً إلى هجر هذا الأسلوب مفضلاً عنه خيالية قصص الأطفال التي تشوبها العناصر الواقعية. ويظهر ما يطابق هذا الأسلوب في المسرح الفنلندي في كتابات لورى هارلا.

وقد تم إخراج عدد من هذه المسرحيات الأوروبية على المسارح المتكلمة بالإنجليزية إخراجاً يستحق الذكر، كما ظهرت محاولات في الأسلوب التعبيري لعدد كبير من أدباء المسرح، ولو أنه من الملاحظ أن في انجلترا نفسها لم ينجح إلا كاتب واحد، ش. ك. منرو (تشارلز كبر كباتريك ماكملان)، ولمرة واحدة فقط في إنتاج مسرحية تعبيرية ذات قيمة، وهو مؤلف «الإشاعة» التي ظهرت عام ١٩٢٢ فاسترعت الأنظار قليلاً، أولاً لأنها أدخلت الصيغة الفنية الجديدة في لندن، وثانياً لاكتشاف الكاتب فكرة جديدة طريفة وهي اقتفاء أثر إشاعة تافهة بريئة نوعاً ما خلال سلسلة مشاهد قصيرة تؤدي إلى حرب بين دولتين. ولما حاول منرو أن يستغل نجاحه الأول لم ينجح في استعادة الحماسة الأولى التي ولدت عنها «الإشاعة» وفشلت «التقدم» (١٩٢٤) فشلاً ذريعاً.

راقت التعبيرية بشكل واضح للأوساط الثورية الأمريكية المسرحية منها والاجتماعية منذ أن قدم جون هوارد لوسون «موكبي» (١٩٢٥)، وقد استخدمت الطرق الألمانية في المسرح الأمريكي من آن لآخر وخاصة في تلك المسارح التي وهبت نفسها لغرس الأفكار الراديكالية. و«موكبي»

مسرحية مؤثرة دون نزاع، يقدم فيها لوسون متهكماً على أنغام موسيقى الجازيند معركة دامية مريرة بين أصحاب إحدى المناجم الذين يؤيدهم الشرطة ومجموعة من العمال.

وتدور أحداث المسرحية حول شخصيات رمزية: سادي كوهين، ودیناميت جيم الرجل الذي أغواها، وطفلها زعيم العمال في المستقبل. ورغم عدم نضوج فلسفتها الاجتماعية وسخافة عدد من مشاهدها إلا أن «موكبي» تمتاز بقوة خاصة مشتعلة تسترعي الانتباه. و«الآلية» (١٩٢٨) لصوفي تريدويل تستحق الذكر أيضاً، وإن كانت أقل تأثيراً من «موكبي»، وهي مثال صادق للتعبيرية تبحث فيها البطلة المسماة ببساطة «المرأة الشابة» عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجارة.

وعندما استولت الصيغة التعبيرية على خيال إيلمر رايس الدائم التطلع، أدى ذلك إلى نتائج أعظم. ورايس ينتمي إلى تلك المجموعة القوية من أدباء المسرح الشبان التي هيأت الجو لظهور يوجين أونيل في الفترة المحيطة بالحرب الأولى. أظهر رايس منذ بادئ الأمر ولعاً بالحيل المختلفة التي قد تضاعف من تأثير موضوعاته، كما أظهر عطفاً قوياً ثابتاً على المضطهدين.

وقد وضحت أهدافه في «تحت المحاكمة» (١٩١٤)، أولى مسرحياته، حين تناول مشكلة اجتماعية بجرأة، فأدخل عليها الطرافة باستخدام حيلة «العودة إلى الماضي» المستقاة من الفن السينمائي. ولا عجب إذا أقبل رايس بحماسة على الأسلوب التعبيري بمجرد وصوله إلى أمريكا، فيقدم فيه «آلة الجمع» (١٩٢٣)، دراسة حيوية مؤثرة قريبة في روحها

إلى كتابات تولر وكايزر. وبطل المسرحية السيد صفر كاتب مسن فصل من عمله لأن باستطاعة آلة الجمع أن تقوم بعمله على نحو أدق وأقل اقتصاداً، فيفقد الرجل قواه العقلية ويقتل صاحب العمل، وبعد أن ينفذ فيه حكم الإعدام لجريمته تهيم روحه في الأبدية إلى أن ينتهي به المطاف في الجنة، حيث يعمل على آلة جمع ضخمة مرعبة. لا شك أن هذه أقوى محاولة لرايس في هذا النوع من التكنيك المسرحي، رغم أن الصيغة التعبيرية لم تفقد شيئاً من سحرها فيما بعد، إلا أنها لم تظهر في كتاباته بالإفراط نفسه. استخدم رايس المنهج الذي تعلمه من خبرته في «آلة الجمع» في «الحساب» (١٩٤٣)، وهي مسرحية رمزية تتناول طفلاً أحيط بالخير وبالشر، رمز إلى الخير بأصدقاء الأم الأمناء الكادحين وإلى الشر بأقارب الأب الأغنياء الرجعيين العاطلين. ونلاحظ تأثير التعبيرية في «فتاة الأحلام» (١٩٤٦) أيضاً، فقد استخدمت هذه الصيغة كما سبق أن استخدمت لاستغلال مشاهد التحليل النفسي.

كل هذه المسرحيات ذات قيمة فنية، ولو أن ميل رايس إلى الإفراط في التبسيط يقلل من طرافتها، كما أن غضبه لشرور المجتمع يفقده القدرة على النظرة الموضوعية ويحجب عنه الاختلاف الدقيق في القيم.

وتظهر الأهداف والمناهج التعبيرية، فتأثيرها واضح في كتابات عدد من الشعراء وخاصة أش بولد ماكليش و و. هـ . أودن، وهي جلية في «جوني جونسن» (١٩٣٦) التي ينادي فيها بول جرين بالسلام، كما لعبت دورها في تكييف أساليب كتاب آخرين مثل ثورنتون وايلدر، وإن كنا لا ننسبه إلى هذه المدرسة عادة، فثورنتون وايلدر حقاً مثل للروح التي

تولدت عنها التعبيرية، رغم أنه لم يبد ميلاً إلى احتضان الحيل الفنية المفرطة في غرابتها، التي ساعد كايزر وأتباعه على نموها، إلا أن الرغبة في الهروب من شبائك الواقعية الدقيقة هي التي تسبغ حيوية على أعماله الإبداعية. وإذا تأملنا الطرق التي استخدمها لهذا الغرض وجدنا ما يساعد على تفسير انحرافات الثوريين المتطرفين.

وتبين مسرحيات وايلدر الأسلوب الحساس الدقيق والنظرة الإنسانية الحكيمة من خلال محاولته الثانية في العثور على وسيلة تعمل على تحرير المسرح الحديث من ضيق أفق المشهد العائلي العادي وإحيائه من جديد بإدخال تقاليد مناسبة. وفي هذا تفسير لإعجابه بالمظاهر المختلفة التي اتخذها القالب المسرحي الاليزابيثي والشرقي والتعبيري، ومع ذلك فهو لا يريد محاكاتها في المسرح الحديث محاكاة عمياء، بل يحاول استخدام مبادئهم بطريقته الخاصة. ليس الغرض من «مدينتنا» (١٩٣٨)، كما مال بعض النقاد إلى الاعتقاد، الإثارة عن طريق الطرافة، ولا يرمي وايلدر إلى التحايل عندما يتناول قصة بعض الشخصيات في مدينة صغيرة في نيوانجلند مقدماً إياها دون أي أثر لمشهد تمثيلي، ولا عندما يترك لمدير المسرح مهمة تقديم هذه الشخصيات فيقف على حافة الخشبة متحدثاً إلى الجمهور مباشرة.. إذ يلجأ وايلدر إلى هذه الأساليب لأنه يريد أن يقدم لنا صورة نموذجية للحياة في نيو انجلند، وليس قصة بالذات عن ركن جروفر في نيوهامبشير. كما أنه لا يود أن يستلقي الجمهور على مقاعدهم متتبعين سلسلة الحوادث عن بعد، إنما يريد أن يدفع بهم إلى ماوراء أضواء المسرح وسط الممثلين.

فوايلدر في الحقيقة يرنو إلى المشاركة الخيالية، بل وأكثر من هذا، فهو يحاول - رغم أن النظريات والعقائد الاجتماعية لم تدفعه إلى الكتابة - أن يعالج حياة الإنسان الاجتماعية العامة، وأعمق وأهم الموضوعات المتصلة بها كالحب والولادة والموت.

وإن كنا قد بعدنا كثيراً عن الإيقاع المتقطع البادي في «الفرد والجموع» و«غاز» و«آلة الجمع» إلا أن هناك تشابهاً بين روح هذه المسرحيات والروح السائدة في مسرحيات وايلدر. وتبدو العلاقة أكثر وضوحاً في «جلد أسناننا» (١٩٤٢) التي يحاول فيها الكاتب أن يقدم تاريخ الإنسانية جمعاء في إطار مسرحي واحد خلال قصة السيد إنترويس وزوجته والخادمة سابينا. وليس من شك في أنه لولا تولر وكايزر اللذان أنارا الطريق لما استطاع وايلدر أن يكتب «جلد أسناننا».

تعبيرية يوجين أونيل

يوجين أونيل هو الكاتب الدرامي العملاق الذي استطاع أن يلعب دوراً خطيراً في تاريخ المسرحين الأمريكي والأوروبي، فهو في تاريخ المسرح الأمريكي أبوه الشرعي ومنشئه الحقيقي، وهو رائد المسرح الأوروبي في مرحلة انتقالية من صعيد الواقعية إلى الصعيدين الرمزي والتعبيري، لهذا لم يكن عبثاً أن جاءته جائزة نوبل، وبذلك أحست الدنيا الجديدة أنه قد أصبح لها كاتبها المسرحي الأول، كما أحس العالم الغربي أن فناناً عظيماً قد تزعم مسرحه.

ولكي نفهم أونيل فهماً متكاملاً لا بد لنا أن نتعرف على ذلك الحدس الدرامي البسيط الذي كان الكاتب يبدأ منه ويعود إليه دائماً، والذي هو مفتاحنا في فهم شخصيته وتذوق مسرحياته، وأعني بذلك الحدس حياته وما تعرض له من أزمات وجودية وتجارب حية كان لها أثرها البالغ في شكل فنه ومضمونه معاً، كما كانت حياته مادة خصبة لكتاباته، بل كانت في ذاتها دراما حقيقية لا تقل في عنفها وروعتها عما كتبه أونيل نفسه من درامات أو عما كتبه أي فنان آخر عظيم. وقد لخص أونيل حياته وحياة كل فنان عظيم في مسرحية «الإله الكبير براون»، فقد جاء على لسان أحد أبطالها: «لقد أحببت وعربدت، وكسبت وخسرت، وغنيت وبكيت، وكنت عاشقاً للحياة، ولقد كفيتها حاجاتها، فإن كانت قد خرجت عن طاعتي اليوم فما ذلك إلا لأنني أصبحت أضعف من أن أبقيها في عصمتي، فليس يكفي الحياة أن تكون مخلوقها، بل عليك أيضاً أن تكون خالقها، وإلا سألتك أن تورد نفسك موارد الهلاك».

ولد يوجين أونيل ١٨٨٨ في لوكانوة بحي برودواي على مقربة من المسرح الذي كان أبوه جيمس أونيل يقوم على خشبته بتمثيل دور الكونت دي مونت كريستو، وكان أبوه مهاجراً ايرلندياً فقيراً وجد طريقه إلى الشهرة والنجاح في تمثيل هذا الدور، كما كان ممثلاً رومنسياً سكيراً من الطراز الأول القديم.

شب يوجين أونيل على كراهية أبيه وكل ما يتصل به كرجل وفنان، وكانت أمه كذلك، ولكن من أصل أكثر عراقة، وعلى الرغم من شغف

زوجها بها وإخلاصه لها إلا أنها كانت تستشعر التعاسة وتكثر من إدمان المورفين، وكان لحياتها في البيت ظل قاتم أثبته أونيل في ترجمته لحياته في «رحلة الليل الطويل».

وسرعان ما كبر أونيل ليرفض كل ما يتصل بأبيه وأمه ويستبدل بهما الخمر والعاهرات، وكان قد حصل على وظيفة صغيرة في صحيفة محلية في نيولندن، وهي البلدة التي تقع على شاطئ البحر وفيها يقع بيت الأسرة، ولكنه لم يلبث أن تزوج في السر، ثم هجر زوجته وانضم إلى رحلة للبحث عن الذهب في هندوراس، ولم يحاول أبداً أن يرى زوجته ولا ابنه منها إلا عندما طالبته المحكمة فيما بعد بأن يسهم في نفقات تعليمه.

في هذه الفترة كان كل من بودلير، وسوينبرن، ووايلدر، وبشكل كبير نيتشة في كتابه «مولد المأساة من روح الموسيقى»، وبشكل أكبر سترندبرج في مسرحيته «سوناتا الشبح»، يعملون جميعاً على «تسميد» خياله وإخصاب فكره، كما كانت عواطفه قد تشبعت بحب البحر والسفن التي يزدحم بها الميناء على مقربة من داره، التي عمل على واحدة منها بحاراً، يجوب البحار حتى أصيب بداء السل، فحجز في إحدى المصحات للعلاج ولكنه ظل يدمن الخمر بشكل يدعو إلى اليأس حتى أقدم فعلاً على محاولة الانتحار. وعلى أي حال فقد كانت هذه الفترة عزلة إجبارية، أو هبوطاً اضطرارياً، مكنت الكاتب من أن يتعرف على نفسه ويراها من الداخل فإذا هو يحس برغبة ملحة في الكتابة، أما المادة فعنده، وأما الإطار فهو.. المسرحية.

كتب أونيل مسرحياته الثلاث الكبرى التي لفتت إليه أنظار النقاد في نيويورك، وهي «الإمبراطور جونز» و«القرد الكثيف الشعر» و«الإله الكبير براون»، إلى أن كتب بعدها مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» التي غيرت وجه المسرح الأمريكي. وفي هذه الأثناء كان أونيل يشارك صديقه «جون ريد» محظيته، إلى أن تزوج للمرة الثانية من «أجنس بولتون» التي هجرت زوجها تاركة له ابنة، كما كان هو قد هجر زوجته تاركاً لها ولداً. وكانت زوجته الثانية اجتماعية أكثر من اللازم، مما أدى إلى ضيق أونيل وتبرمه بها ثم إلى هجرها في آخر الأمر، تماماً كما فعل كابوت الصغير في مسرحية «رغبة تحت شجر الدردار».

وتزوج أونيل للمرة الثالثة من ممثلة جميلة على جانب من الثراء تدعى «كارلوت مونتيري»، سافر معها إلى أوروبا والشرق الأقصى وقضى معها أسعد أيام حياته التي مكنته من الابتعاد عن الشراب وعن خليلاته القديمات. كانت شهرته في ذلك الوقت قد ملأت الدنيا، إذ حصل على جائزة نوبل، وجلس يكتب كبرى مسرحياته ويؤكد حبه لزوجته يوماً بعد يوم، وكانت إحدى المسرحيات التي كتبها في ذلك الحين - وهي «حضور بائع الثلج» - نذير شؤم عليه، فبطلها رجل لا يستطيع أن يعبر عن حبه لزوجته إلا أن يقتلها، ذلك أن أونيل بقي مع زوجته في كاليفورنيا أثناء الحرب فشهد الويل حتى ألم به مرض عضوي خطير زاد من خطورته ما أصابه من ارتعاش جعل من العسير عليه أن يكتب أو يأكل أو يشرب أو حتى يدخن سيجارة.

وحتى الذكرى الأخيرة التي بقيت له كوالد ارتدت إليه لتلطمه على خده، فابنه الأكبر الذي كان يحبه حباً حقيقياً وبدأ حياة أكاديمية مشرفة أدمن الخمر ومات منتحراً، وابنه الأصغر ارتكب جريمة إدمان المخدرات وألقي به في السجن، وابنته التي تزوجت رغم إرادته من الممثل المعروف «شارلي شابلن» هجرته ولم يعد يعرف إليها طريقاً، أما زوجته «كارلوت» فطلبت منه الطلاق بدعوى القسوة في معاملتها، فأودعها أونيل إحدى المصحات العقلية وذهب هو ليعيش، أو على الأصح ليبقى، في فندق بمدينة بوستون. وذات شتاء والوقت بعد الظهيرة أخذ أونيل يلقي إلى المدفأة بكل أعماله التي لم تتم، وبعد أن فرغ من هذه المهمة جلس ينتظر دنو أجله إلى أن دهمته الحمى التي أحرقت خلاياه وهدت كيانه وظل ثلاثة أيام بلياليها يقاوم الغيبوبة حتى وضع قبضتيه المرتعشتين فوق قلبه ليخرج زفرة متحشرجة كان لها من رجع الصدى ما لم يكن لأي سطر مما كتبت يداه، وكانت تلك الزفرة هي الكلمة التذكارية التي نقشت على ضريحه: «ولدت في لوكاندة ومت في لوكاندة كانت قد حلت بها لعنة الله».

تلك كانت حياة أونيل، وهي بمثابة الحدس الدرامي البسيط الذي لا بد لنا من أن ننفذ منه إلى تذوق فنه وتفهم شخصيته، فهو كما رأينا ابن مسرح حقيقة ومجازاً، وحياته كما رأينا أيضاً حياة درامية حقيقة ومجازاً. وبمقدار ما كانت سيرته صرخة احتجاج مادي كان مسرحه صرخة احتجاج روحي، فقد عاش حياته متبرماً بمفاهيم الحضارة المادية، ساخطاً على تقاليد المجتمع التكنولوجي، يحاول أن يحرر نفسه

من قيود عصره ليحرر معها الفن والأدب. ومن خلال احتجاجه على التعصب والتزمت من ناحية، والترخص والتبذل من ناحية أخرى، راح أونيل يدعو بقوة وانفعال إلى كل ما هو جديد وأصيل وغير تقليدي سواء في الفن أو في السلوك الإنساني، ويتخذ من دعوته سلاحاً يقضي به على كل ما في ثقافة عصره من نقص وقصور، لذلك جاء أدبه حافلاً بكل معاني القوة والكرامة التي هي طابع الثورة الحقيقي. وكان أدبه في صميمه يمثل ثورة الطبقة الوسطى الواعية حين تضيق بالجمود وتحاول الانطلاق، وحين تفكر بالفساد وتحاول الإصلاح، وحين تشمئز من العفونة والنتن وتهفو إلى نسيم جديد.

فمن خلال هذه الحياة قدم أونيل على خشبة المسرح شخصيات جديدة لم تراها الأعين من قبل، وحواراً جدياً لم تألفه الأسماع من قبل، ولكن هواه وشخوصه استطاعا أن يحددا للدراما الأمريكية طابعها الخاص وأسلوبها المميز، وأن ينقلا المسرح الأوربي من صعيد الواقعية إلى صعيد التعبيرية، وأن يفتحا الطريق أمام تجارب درامية جديدة خلقت جيلاً بأسره من الكتاب، من بينهم سدني هيوارد وايلمر رايس وروبرت شرود وثورنتون وايلدر وماكسيل أندرسون، وكليفورد أودتس، وعلى رأسهم الكاتبان المبدعان أرثر ميللر وتنيسي وليامز.

واهتم أونيل في دراماته بحياة الإنسان العادية، تلك الحياة التي تسير في مجراها الطبيعي لدى كل شخص وفي كل يوم، فإذا بكلمة هامسة أو نزوة طائشة أو لحظة عابرة تغير اتجاه هذه الحياة فتتحطم آمال وتنهار علاقات ويحل الهلاك والموت، وتلك هي المأساة الحقيقية التي تدفعنا

إلى التفكير في مصير الإنسان وفي الصراع الدائر بينه وبين ربه كما في مسرحية «القرد كثيف الشعر»، ثم بينه وبين الحيوان الذي يعوي في أعماقه كما في مسرحية «الإمبراطور جونز».

وإذا كانت شخصيات أونيل قد خلقتها ضرورة الموقف لا تقاليد المسرح، جاءت لتعبر عن الواقع الداخلي لا الواقع الخارجي، وتعالج قضايا إنسانية لا مشكلات اجتماعية، فلا مناص لصاحبها من التنازل عن الدراما الواقعية التي تعجز بالمنطق والتماسك والمعقولية في التعبير عن حياة الإنسان من الداخل، عن نزواته وشهواته، عن أمراضه النفسية ومخاوفه الهستيرية، عن اللامعقولية في تفكيره والبدائية في سلوكه، عن إحساسه بضعفه وضآلته بإزاء القدر الطاغي والمصير المحتوم. فالواقع الداخلي عند أونيل أهم من الواقع الخارجي وعلى الفنان أن يصوره بأنغامه الحادة وألوانه الصارخة، وأن يعبر تعبيراً مباشراً كما فعل هو في مسرحية «الإله الكبير براون» إذ جاء على لسان أحد أبطاله: «لماذا أخاف من الرقص، أنا الذي أحب الموسيقى والإيقاع والجماع والغناء والضحك، لماذا أخاف من الحياة، أنا الذي أحب الحياة وجمال الجسد والألوان الحية في الأرض والسماء والبحر، لماذا أخاف من الحب، أنا الذي أحب الحب.. لماذا ولدت بلا جلد يا إلهي، بل بحق الشيطان لماذا ولدت على الإطلاق؟».

ولذلك اتجه أونيل إلى الدراما التعبيرية، ليتمكن فيها من العرض الذاتي لا الموضوعي للرواية بعكس ما فعل ابسن، وليستخدم المونولوج الداخلي للتعبير عن مجرى الشعور وتيار الوعي بخلاف ما فعل شو،

وليستطيع أن يخلق جلالاً مأساوياً من مواد قد لا تصلح بطبيعتها للمأساة على غير ما وجدنا عند تشيكوف، وليكون الرمز غالباً على التمثيل فيفلت بذلك من «الحائط الرابع» الذي أقامه الواقعيون.

أما من ناحية التكتيك الدرامي فقد ابتدع أونيل قوالب فنية جديدة كدقات الطبول في «الإمبراطور جونز»، والأقنعة الرمزية في «الإله الكبير براون»، والحوار الجانبي في «فترة غريبة»، كما عمد إلى اللغة الدارجة فطوعها ومسحها بأسلوب المسرح واستخدمها أداة للتعبير المباشر، وأخيراً نحا نحواً جديداً في وضع الأثاث على المسرح، وفي إدارة شخصيات المسرحية، وفي اختيار الملابس والأصوات والألوان، حتى يكون لكل عنصر دلالته الرمزية، وحتى تشيع فكرته في جو المسرحية كله.

لقد استطاع أونيل بفضل براعته في التعبير وفهمه لمقتضيات المسرح ومعرفته للطبائع البشرية فضلاً عن إحساسه المرهف بشكل الدراما وإطلاعه الواسع على تحليلات فرويد وتلميذيه إدلر ويونج، أن يعيد النظر في غاية الفنان ووسيلته على السواء وأن يجعل من فنه حركة ثورية في تاريخ التأليف المسرحي. ولئن كانت التراجيديا هي قصة المصير الإنساني، فالتراجيديا اليونانية هي تراجيديا القدر حيث يكون مصير الإنسان في عالمه، والتراجيديا الشكسبيرية هي تراجيديا الشخصية حيث يكون مصير الإنسان في إرادته، وبالمعاناة والموت يرضي أبطال المسرح الإغريقي والشكسبيري الآلهة لكي يجدوا الخلاص، فإن

أونيل كان عليه أن يتكافأ مع جمهور النظارة الذي غالباً ما كان يرتاب في وجود الله، وتمشياً مع روح عصره كتب أونيل تراجيديا الشخصية السيكولوجية حيث يكون مصير الإنسان في العوامل الوراثية والبيولوجية.

ولكن الإنسان إذا كان هو عين مصيره فلا يمكن أن يكون هناك خلاص، وإنما دائرة لا تنتهي من الخطيئة والذنب، تقول «لافينيا مانون» في نهاية «الحداد يليق بالكترا»: «.. لم يكن هناك إنسان ليعاقبني.. فكان علي أن أعاقب نفسي».

وحينما ترحل مع أورين إلى جزر البحر الجنوبي وتتفتح أمامها دنيا جديدة، دنيا وثنية متحررة من قيود النفس وأغلال الضمير، أو متحررة من فرويد على تعبير المستر جاستر، يقول لها أورين وهي تهتف بالحرية: «لا.. لست حرة.. إن بيننا شيئاً مشتركاً، الذنب الذي اقترفناه». ولقد لخص أونيل مرض العصر الحاضر بقوله: «إن الإله القديم قد مات ولم يحل محله إله جديد»، ولكي ينتمي الإنسان إلى عصر الآلة عليه أن يكون دون المستوى الإنساني، أما غريزة الحب فقد رخصها حب التملك، وأما غريزة الاعتقاد فقد بدأت تضمحل.. تلك هي فلسفة أونيل بحتمية جون كالفن وسيجموند فرويد لكي يخرج النوع الوحيد من الأبطال المسرحيين في القرن العشرين.. البطل ضحية الظروف.

ولقد صور أونيل هذا البطل في ثلاث مسرحيات رمزية وضع فيها أقصى طاقته الفنية وبلغ بها قمة الفن المسرحي وهي «الإمبراطور جونز» و«القرد الكثيف الشعر» و«الإله الكبير براون»، وكلها يربط بينها

خيط تعبيري واحد، وموضوعاتها على الترتيب: العلاقة بين الإنسان والمجتمع والله وعلاقة كل واحد بالاثنين الآخرين، فـ«الإمبراطور جونز» تدور حول العلاقة بين الإنسان ونفسه، و«القرد الكثيف الشعر» تدور حول علاقته بمجتمعه، وتدور «الإله الكبير جونز» حول علاقته بالخالق.. الله.

ولا شك أن هذه المسرحيات الثلاث تؤلف فيما بينها نسقاً متكاملاً، وأن أونيل التزم فيها جميعاً منهجاً واحداً هو تصوير ضعف الإنسان وضآلته وقسوة الكون وضراوته وحاجة الإنسان إلى إيجاد نمط من الحياة والتفكير يكفل له قدراً من الرضا النفسي والغبطة الروحية.

أما الأخيرة، وهي أكثر مسرحيات أونيل روعة وتأثيراً على الأقل من ناحية المدرك العقلي أو التصور الذهني، فتصور طموح الإنسان وصراعه من أجل أن يثبت ذاته و«يتوجدن» مع الطبيعة، وذلك في أسلوب شاعري مترنح يصل أحياناً إلى درجة الوجد الصوفي والانتشار الروحي وكأنه أنشودة أبولو الدرامية، ولهذا اختار لها أونيل وسطاً رمزياً بكليته هو الأقنعة التي استعارها من المسرح الإغريقي الذي يتبع الممثل فيه نظاماً متعارفاً عليه في ملابسه وألوانها، ففي الكوميديا ينتعل الشراب «سوكس»، وفي التراجيديا الحذاء العالي «كاتوروس»، ويستعمل دائماً الأقنعة والشعور المستعارة.

وجاء أونيل، فكان أول من استخدم الأقنعة في المسرح الحديث وأكسبها دلالة جديدة، إذ جعل مهمتها تمثيل التغيرات وألوان الصراع التي تطرأ على الشخص الواحد، فضلاً عن تمثيل انتقال الشخصية من

إنسان إلى آخر، وفي ذلك كتب أونيل إلى جريدة «أمريكان سبكتاتور» يقول: «إن استخدام الأقنعة بالنسبة إلى بعض أنواع المسرحيات وبخاصة المسرحية الحديثة لهو الحل الوحيد للمشكلة التي تواجه الكاتب الدرامي الحديث.. فعن طريقها يستطيع أن يعبر عن ذلك الصراع الخفي العميق الذي يدور في ذهن الإنسان ولا يفتأ علم النفس يكشف لنا عنه.. فالذي في القاع هو الاستبصار السيكولوجي لتفسير العلة والمعلول في سلوك الإنسان، وهو ما يعبر عنه بلبس القناع وخلعه..».

أما أشخاص المسرحية فقد اختارهم أونيل بشكل يؤدي كل منهم دوره الرمزي الخاص الذي يعمل على إضاءة الحدث الدرامي وإشاعة الجو التعبيري في جميع أرجاء المسرحية، فديون أنتوني أخذ اسمه من الإله الإغريقي «ديونيسوس» و«القديس المسيحي» «أنطون»، واجتمعت في شخصه النزعة الروحانية والنزوة الحسية، فعاش حياته فناناً يتعبد لأوثان الحب والطبيعة والخمر والجمال، كما عاش ناسكاً يعتزل الحياة ويبتعد عن الناس ويعاني بما فرضه على نفسه من ماسوشية فتاكة قضت عليه في آخر الأمر، ولكنه يموت وعلى محياه الوسيم ابتسامة السرور المتألم أو الفرح الحزين لأنه عاش الحياة بكل أبعادها.. أحب وعربد وكسب وخسر وغنى وبكى، وكان عاشقاً للحياة ومات وعيناه حياة ولو أنه عاش خائفاً من الحياة..

ومارجريت هي السلالة الحديثة المباشرة لمارجريت الفاوستية أو المرأة الخالدة التي تنعم بفضيلة البساطة، وتحيا حياة الفطرة، وتسهو عن كل شيء إلا عن الوسائل التي تتوسل بها إلى تحقيق غايتها في الحياة، وهي المحافظة على النسل والإبقاء على الذرية.

وسيبل هي تجسيد لسيبلي رمز الأرض والأم، وهي المومس المنبوذة

التي تعاني العزلة والعطش في عالم من القوانين غير الطبيعية، ولكنها تجد الألفة والارتواء عند أتباعها من المنبوذين، أولئك الذين راحوا ضحايا ما فرضوه على أنفسهم من قوانين، فهي التي تلهم ديون أنتوني إيمانه بالحياة من حيث هي الحياة، وهي التي تتلو على روح براون المحتضر: «أبانا الذي في السموات».

أما براون فهو الأسطورة المادية لإله العصر الحديث الذي يسمونه النجاح، وهو يقيم حياته على الأشياء الخارجية، أما داخله ففراغ ويباب.. يؤكد وجوده على حساب الآخرين.. يشتري الحب دون أن يحب، ويشتري الحياة دون أن يحيا، ويشتري الإبداع ولا قدرة له على الإبداع، ولذلك نراه يموت عندما ينقطع مورد رزقه، عندما يجف نهر النجاح، وكان يجب أن يموت لأنه توهم أنه يستطيع أن يقضي على الحب والإبداع، ولكن الحب والإبداع هما منبعا الوجود والحياة، والحياة لا تموت، والوجود لا يكون للعدم.

وهكذا على صدر سيبل رمز الأرض الأم، ورمز الحنان والرحم والولادة من جديد، يموت الإله الكبير براون، وعلى شفتي سيبل يعزف أونيل نشيد الحياة.. «أبداً يعود الربيع حاملاً في صلبه الحياة.. أبداً يعود.. أبداً.. أبداً.. يعود الربيع.. وتعود الحياة ويعود الصيف والخريف والموت والسلام.. وأبداً أبداً يعود الحب والحمل والولادة والألم.. ويعود الربيع حاملاً في صلبه قدح الحياة.. حاملاً تاج الحياة المتألق المجيد»[1].

ظلت شعرة أونيل مرتبطة بمسرحياته ذات الفصل الواحد إلى وقت

(١) من كتاب «لن يسدل الستار» لجلال العشري، ص١٧١ - ١٧٩ .

طويل، ولم تكن مسرحياته القصيرة التي بدأ بها مجرد تمهيد لمحاولاته الناجحة في المسرحية الطويلة فحسب، بل هي قائمة بذاتها في فن المسرحية القصيرة الذي يطالب بالاعتراف بذاتيته المستقلة كما طالبت القصة القصيرة بالاعتراف لها بالذاتية والاستقلال عن القصة الطويلة أو الرواية.

لقد جاءت «التعبيرية» في الدراما في أعقاب «الطبيعية» التي عمدت إلى تسجيل الواقع تسجيلاً اتسم بكثير من الصراحة والقسوة التي بلغت حداً قال معه البعض إن الطبيعيين قد شغفوا بتقليب الحجارة لكشف الحشرات والديدان التي تقبع تحتها.

وقد عمدت «التعبيرية» إلى البحث عن وجه من أوجه العلاقات الإنسانية لم يطرقه الطبيعيون، ووجدت ضالتها المنشودة في النفس الإنسانية وخفاياها، فعمدت إلى عرض الواقع من خلال نفسيات أبطالها. فالمسرح التعبيري انعكاس واضح حيناً ومبهم حيناً آخر لما يضطرم في نفسية البطل أو البطلة، وهكذا قلبت «التعبيرية» الأوضاع التي أرستها «الواقعية» أو «الطبيعية» ولم تعد تهتم بالشخصيات من خلال حادثة أو أحداث خارجية تستغرقهم وتسيرهم، بل عمدت إلى جعل الأحداث تنبع من أعماق الشخصية.

بدأ أونيل «طبيعياً»، ووجد في ذلك سبيله إلى عرض نماذجه البشرية الدنيا التي التقى بها في السفن والموانئ والحانات والفنادق الحقيرة، وربما كان ذلك هو السبب في رنة الحزن والكآبة وطابع اليأس والأسى المخيم على مسرحياته التي عرضناها، ونجد فيها أونيل مدفوعاً بفكرة

أساسية لدى الطبيعيين مؤداها أن الإنسان محكوم في تركيبه الذهني والنفساني بعوامل الوراثة وظروف البيئة، وهو في كل مشكلة يلقى فيها يصارع الضرورات التي تطبق عليه الخناق مصارعة تؤثر فيها اعتبارات الوراثة والبيئة التي لا فكاك له منها. ويعمد أونيل كالطبيعيين إلى تصوير الواقع تصويراً مادياً دقيقاً دون أن يقترح حلاً أو يفرض إصلاحاً، ودون أن يبرر تصرفاً أو يدافع عن سلوك أو يتقيد بالآداب والفضائل السائدة والشرائع المتبعة، وعلى القارئ أو المشاهد أن يتأمل بعد ذلك ويستنتج ما يشاء من نتائج ويخلص إلى ما يحلو له من آراء من خلال العرض الدقيق غير المزخرف للحياة المعروضة أمامه.

وعندما نرى تجمع البحارة في عنبرهم في مسرحية «شرقاً إلى كارديف» أو في مسرحية «في المنطقة» نحس كما لو كنا في «نزل المعلم كوستيلوف» في مسرحية «الحضيض» (لمكسيم غوركي)، وعندما نتابع أحداث «الظمأ» و«الحبل» نحس بأننا أمام «طبيعية» أصيلة.

على أن أونيل كان منذ اتجاهاته الطبيعية في مسرحياته الأولى ذا نزعة رمزية مردها طبيعته الشاعرة، فنراه في مسرحية «ضباب» مثلاً يمزج التفاصيل الطبيعية بالأجواء والإيحاءات الرمزية، وكان البحر ملهم أونيل الذي لا ينضب رمزاً كبيراً للحياة والقدر والمجهول، البحر في نظره جميل وبشع، قاس ورحيم، يحطم أهله ويبث في نفوسهم القوة، يجمع شملهم ويشتتهم، وهو فوق كل ذلك لا يهدأ له قرار.. أليست هذه صفات الحياة أيضاً؟.

استطاع أونيل أن يتطور في مسرحياته القصيرة من «الطبيعية» إلى

«التعبيرية»، ونجح في أن يجعل الوجود كله نابعاً من أعماق البطل ومصطبغاً بالانفعالات المتأججة المصطخبة في داخله. لقد صور لنا الوجود كله مهتزاً من خلال نظرة القبطان وابنه في مسرحية «حيث وضعت علامة الصليب»، وجعلنا في لحظة نشعر شعور الابن بأنه غارق في أعماق المحيط، وجعلنا في لحظة أخرى نرى أشياء لا وجود لها في الواقع، فالسفينة المحملة بالكنز التي ينظرها الأب الواهم وصلت إلى الميناء، والبحارة الذين بعث بهم لإحضار الكنز يدخلون الغرفة حاملين الصناديق المثقلة بالجواهر واللآلئ.

وعندما يصعد الابن، الذي اختلط في ذهنه الواقع بالخيال، الدرجات خارجاً من الغرفة يعتقد اعتقاداً قوياً أن الباب المفتوح محكم الرتاج.. وهكذا حطم أونيل الفواصل بين الواقع والحلم، بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية، وجعل الحقيقة الداخلية تنتصر على الحقيقة الخارجية وتتسلط على سلوك الأب والابن، وهذه تعبيرية غاية في القوة والتجديد. وفي «بدر على جزر الكاريبي»، يتخلى أونيل عن الحبكة والحركة ويجعل الوجود كله تعبيراً عن نفسية بطلها البحار الذي يحس بضياعه وضآلته أمام القوى الخارجية والطبيعة المهولة، وهذه تعبيرية أيضاً، فعندما يكون الفنان حزيناً أو يائساً فالوجود كله قاتم الألوان حتى لو كانت الشمس ساطعة.

الفصل السابع

المدرسة السريالية

خلال الحرب العالمية الأولى أعلن مجموعة من الفنانين التشكيليين أن: «كل شيء لا شيء»، وكان ذلك اليأس الذي استبد بالقلوب خلال تلك الحرب القاسية.. ومن ثم مضوا يدللون بأعمالهم على صدق هذه التسمية.

كانت الحرب قد جن جنونها، فانطلقت مسعورة تلتهم بني البشر وتدك بمعاولها الوحشية كل ما كانوا يعتزون به من قيم سامية، وكل ما كانوا قد شيدوه بكدهم وجهدهم من صروح شامخة، فكان رد أولئك الفنانين على ذلك أن عمدوا إلى خلق فن ينقض الفن ليناظر هذا الخراب والدمار، تتألف صوره من خرق بالية وشظايا أخشاب وأزرار مهشمة وفتائل من الخيط وتذاكر ترام ممزقة ونحو ذلك صنوف النفايات.. كانوا يلصقون هذا الحطام على لوحة أو ينصبونه على قاعدة كالتماثيل، ثم يقدمونها للملأ في وقار مفتعل على أنها آيات من الفن الرفيع..

ولدت هذه الحركة التي أنجبها اليأس والدمار في مقاهي زيوريخ ذات ليلة من ليالي فبراير عام ١٩١٦، أما المولدون فكانوا جماعة من الفنانين والكتاب والشعراء الشبان الثائرين، بعضهم من لاجئي الحرب، فلما أرادوا اختيار اسم لها قلب أحدهم صفحات قاموس عابثاً ثم وضع إصبعه حيثما اتفق على صفحة منه، فوقعت على لفظة (دادا) التي

يستعملها الأطفال الفرنسيون أحياناً في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب، وهكذا أصبح هذا اللفظ علماً على هذه الحركة التي صار اسمها «المدرسة الدادائية».

ازدهرت الدادائية في أوروبا عدة سنوات ازدهاراً عظيماً بوصفها حركة فنية وأدبية، وكان نجاحها الهائل يرجع إلى عاملين أساسيين، الأول أن طبيعتها المتمردة على العقل المناقضة للمنطق (إذ زعمت أنها فن للإنجاز على الفن) قد تماشت مع ما ساد العالم في أعقاب الحرب العالمية من شعور بتبدد الأحلام وخيبة الآمال، والثاني أن مظاهراتها الجنونية من معارض عجيبة وحفلات رقص شاذة غريبة وأمسيات لتلاوة قصائد من الشعر الحافل بألوان البلاهة المصطنعة، كل ذلك وجدت فيه الصحف مادة غزيرة لتسلية قرائها الذين كانوا في أشد الحاجة من سنوات عدة إلى ما يفرج عن همومهم ومآسيهم ويبعث شيئاً من البهجة والطرب في نفوسهم.

وفي يونيو سنة ١٩٢٢ أقيم آخر معارض الدادائيين في باريس، ولكنه كان معرضاً أدبياً أكثر منه فنياً، وفي هذه الآونة نشب صراع بين كرستيان تزارا الذي كان يتزعم الدادائيين الألمان وأندريه بريتون الذي كان يتزعم جماعة الدادائيين الفرنسيين، فعقد النصر في هذا الصراع لبريتون الذي تمكن بمؤازرة عدد آخر من الأعضاء الفرنسيين البارزين أمثال لويس أراجون وبول الوار وفيليب سوبو من اجتذاب العديد من الدادائيين الألمان والسويسريين إلى معسكره، ثم أنشأ بعد ذلك بعامين حركة جديدة هي الحركة السريالية، تجمع بين تمرد الدادائية على

حدود المنطق، والاهتمام بأسرار العقل الباطني والعمل على الكشف عنها، بغية اتخاذ مادتها الغزيرة النفسية منبعاً للإلهام في شتى ميادين الفن والأدب.

وكانت نظريات سيجموند فرويد وطريقته في التحليل النفسي قد ذاع صيتها في ذلك الحين، فوجد بريتون وصحبه سنداً قوياً لتدعيم مذهبهم الجديد.

والسريالية على نحو ما عرفها أندريه بريتون في «بيانه» الأول الذي صدر عام ١٩٢٤ تتلخص في التعبير عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيداً عن كل رقابة يفرضها العقل، ودون أي حساب للاعتبارات الخلقية أو الجمالية، ثم الإيمان بسلطان الأحلام المطلق والعمل على إحلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في حل الجوهري من مشكلات الحياة.

وهكذا يتضح أن السرياليين لم يقصدوا مجرد ابتكار لون جديد من ألوان الفن أو الأدب، وإنما قصدوا قبل كل شيء استنان سنة جديدة في الحياة. وقد تحمس بعضهم لهذه الناحية من السريالية إلى حد قصر همهم عليها، بينما عني آخرون على الأخص باستلهام نظراتها فيما يكتبون أو يصورون[1] .

كانت هذه هي بداية المذهب السريالي الذي تفرع عن الدادائية، وبالطبع لم يظهر فن الدادا في المسرح.. لكن عندما خرجت منه السريالية أو مذهب «ما فوق الواقع» كان له انعكاسه على الفن.

---

(١) قصة الفن الحديث، تأليف «سارة نيومايره، تعريب رمسيس يونان، ص١٨٦ .

المذهب السريالي في المسرح

المذهب السريالي أو السريالزم هو ذلك المذهب الذي يحلق بنا وراء الحدود المألوفة لما اتفقنا أن نسميه الواقع، والذي يحاول أن يمد الآداب والفنون لهذا السبب بما لم تألفه من المواد الغريبة عليها أو المواد التي لم يسبق للكتاب والفنانين أن استعملوها إما رهبة منها أو جهلاً بها أو لعدم قدرتهم على تكييف طريقة تناولها، ومن ذلك المزج في المسرحية الواحدة أو الصورة أو التمثال الواحد بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن.. ومن ضرورات هذا المزج ألا يخضع الكاتب أو الشاعر أو الفنان لأصول المنطق والتفكير المعقد السليم، وذلك لأن من أهم قواعد السريالزم أن تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته على سمات العقل الواعي وصبغته في عملية المزج بين تجارب كل منهما في رواية الكاتب أو قصيدة الشاعر أو صورة الرسام أو تمثال المثال.. فرضت آثار غلبة العقل الباطن هذه على العقل الواعي هذا التحلل من أصول المنطق والتفكير المعقد السليم.

ويسهل على من يمعن النظر في هذا الكلام أن يدرك كيف توشك الرومانسية أن تقترب من السريالزم، لأن من أهم أصول الرومانسية تغليب العاطفة والخيال على الأمور العقلية.. ويغلو أعداء السريالزم فيقولون إنه «بدعة جديدة» لتحويل الرومانسية إلى ابتذال وسخف.

ومهما يكن من اختلاف الآراء في السريالزم، فإن الكاتب أو الفنان الذي يأخذ بهذا المذهب يفضل ألا يرتبط بالأوضاع المعروفة في المذاهب

الأخرى، وهو لذلك يأبى التقيد في المسرحية مثلاً بقالب واحد يصب مسرحيته فيه، كما يصنع الكاتب الكلاسيكي أو الكاتب الطبيعي أو الكاتب الواقعي، بل هو يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة.. الأجواء السائبة المتحللة من العرف والتقاليد.. وهذا التحلل من العرف والتقاليد هو من سمات الرومانسية، إلا أن السريالزم تحلل من القيم الأخلاقية وجعلها تفلت من ربقة العقل (القديم!..) الذي زلزلت أركانه نظرية النسبية الجديدة وما أذهل به فرويد ألباب العالم من أبحاثه السيكولوجية العجيبة التي أثبتت مدى تسلط عقلنا الباطن وهيمنته القاهرة علينا وتحكمه في تكييف أخلاقنا وبالتالي عقلنا الواعي.. وما أذاعه هيجل من ضرورة هدم الماضي كله لبناء مستقبل سعيد على أنقاضه، وما دوى به صوت ماركس من ضرورة هدم الرأسمالية وقيام نظام ينصف العامل ويشد أزره وينقذه من أنياب الرأسماليين.. فهؤلاء الثلاثة إذن - فرويد وهيجل وماركس - هم المسؤولون عن ذلك السريالزم الذي لم يبتكروه، بل ربما لم يكونوا يعرفون عنه شيئاً.

مر السريالزم بعد ذلك في أطوار ثلاثة.. أولها من سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٢٤، وهي تلك الفترة التي كان يتلمس فيها طريقه إلى الفنون والآداب والسياسة باستحداث الوسائل التي يستطيع بها تسخين العقل الباطن للإنتاج في هذا الميدان الفسيح الرحب، والطور الثاني من سنة ١٩٢٥ إلى سنة ١٩٣٠، وهو ذلك الطور الذي تحقق فيه كيان السريالزم بقيام الشيوعية الدولية، وكان ذلك مصحوباً بالإنتاج الفعلي في عالمي

الأدب والفنون وفقاً للأصول اللاشعورية (التلقائية) الخالصة.. ثم يلي ذلك الطور الثالث وهو ذلك الطور الذي أخذ فيه معتنقو السريالزم يتحللون بالتدريج من ربقة موسكو السياسية، وهو تحلل يكاد يكون ردة إلى الأصول التي ثار عليها منشئو السريالزم الذين كانوا ينكرون الوطنية ويستهزئون بالشرائع ويسخرون من التقاليد ويزدرون الأديان ويكفرون بالأسرة..

وكان من آثار هذه الردة أن أصبح كتاب السريالزم وفنانوه يتهاونون إلى حد ما في الكتابة اللاشعورية أو التلقائية التي يكتبها الكاتب وهو شبه ذاهل عن نفسه، وعادوا يجيزون الكتابة الشعورية إلى حد ما، كما أجازوا ذلك الفن أيضاً، هنا نشأت طريقة جديدة، أو وجه جديد من أوجه السريالزم، هي طريقة الاضطراب الذهني (البارانويا) الذي ينتاب الكاتب السريالي فيها حال أشبه بالشرود الفكري يصدر فيها عن مزاج سوداوي فكه يجعل أفكاره مفككة يكاد الربط بينها يكون معدوماً..

وهذا هو السريالزم الحديث الذي نشأ في باريس واستقر فيها حتى اقتحمها الألمان في الحرب العالمية الثانية، فهاجر منها إلى أمريكا واستقر في الولايات المتحدة وتأثر به كثير من أدبائها وفنانيها، كما تأثر به كثيرون من كتاب المسرح الذين يثيرون في القارئ أو المتفرج الكثير من مشاعر الرحمة وأحاسيس الحنان بجمال ما يصوره خيالهم المنطلق من صورة الروح الإنساني المستكن في أغوار النفس ولا يحسن إظهاره إلا هؤلاء السرياليون.. وعلى رأسهم وليم سارويين سنة ١٩٠٨ الذي كتب عدداً من القصص والمسرحيات السريالية قابلها النقاد الأمريكيون

بالوجوم.. وإن أقبل عليها القراء والمتفرجون بالإعجاب الكبير.

والذي نحب أن نلفت النظر إليه هو أن المسرحيات السريالية تكاد تشبه المسرحيات الطبيعية من ناحية عدم اشتمالها على ذروة.. ومن ناحية أنها مجرد عرض صور لا تربطها إلا فكرة عامة، إلا أنها تختلف عن مسرحيات المذهب الطبيعي بهذا الجو الرومانسي الذي تجري صورها فيه، وإن اختلفت عن المسرحيات الرومانسية في أنها تشبه الحلم وبالأحرى أحلام اليقظة التي هي من آثار سلطان العقل الباطن.. ولن يصعب إدراك ما لفرويد وهيجل وماركس من نصيب في تفكير المؤلف.. هذا التفكير الذي يوشك أن يشبه الهذيان.. وهو مع ذلك هذيان يملك علينا مشاعرنا ويثير فينا مواجع الرحمة[1].

مسرحية العقل الباطن

إلى جانب «هنريك ابسن» ظهر أوجست سترندبرج السويدي.. وعلى الرغم من عبقريته المشتتة التي أضناها الغريب من الأوهام فإنه يقف على قمة كتاب المسرح «السريالي» الذي يعتمد اعتماداً تاماً على نظريات فرويد في التحليل النفسي.

وتنقسم حياة «سترندبرج» وفنه إلى مرحلتين: مرحلة ما قبل ١٨٨٧، أي قبل أن يشرف على الخمسين، ثم مرحلة «مسرحية الأحلام»، ورغم أنه كتب مسرحياته قبل ظهور الدادائية والسريالية إلا أنه ربما كان نموذجاً حياً لما نادت به السريالية بعد ذلك.

---

(١) أشهر المذاهب المسرحية، تأليف «دريني خشبة»، ص٢٣١ .

وأهم الصفات المشتركة في مرحلتي فن هذا المسرحي السويدي هي الذاتية العميقة التي تتجلى في فنه، فقد كان يبدو كما لو أن كل شيء وجد من أجل التأثير في شخصيته، ولطغيان هذه الفكرة على نفسه كان دائماً يفسر الحوادث لا بالنسبة إلى علاقتها بحوادث أخرى، بل لعلاقتها بأشياء حدثت له شخصياً، ففي مسرحيته «بعد النار» تعبر شخصية «الغريب» عن رأي المؤلف حينما تعلن «مهما اتخذت الحياة من أشكال فإنني دائماً ألمس ارتباطاً وتكراراً أن المواقف يترتب أحدهما على الآخر، والشخوص التي نراها تذكرنا بأناس قابلناهم فيما مضى من الزمان». وترتب على هذا أن كل مسرحياته انعكاس لنفسه، كما ترتب عليه خلو فنه المسرحي تماماً من الأسلوب الموضوعي البحت. وفي مسرحية «إلى دمشق» (الجزء الأول والثاني ١٨٩٨ والثالث ١٩٠٤) فإننا نرى شيئاً مختلفاً عن كل أعماله المسرحية السابقة.. إنه مسرح السريالية الحق، إنه عرض مسرحي لشيء ذاتي تماماً، عرض مسرحي للأحلام. وقد اتبع هذا الكاتب الأسلوب نفسه عندما وضع مسرحية «الحلم» (١٩٠٢) ومسرحية «سوناتا والشبح» (١٩٠٧).

وفي كتابة هذه المسرحيات كان سترندبرج يسير نحو هدف وضعه نصب عينيه، فلقد صرح بأنه «حاول محاكاة أسلوب الأحلام بما فيه من تفكك وبما فيه من منطقية».

«كل شيء محتمل ويمكن حدوثه.. إن الزمان والمكان لا وجود لهما.. فمن أساس واقعي تافه يمكن للخيال أن يبتكر نماذج جديدة: يبتكر عديداً من الذكريات والخبرات والخيالات السابحة والسخافات والأعمال المرتجلة.

إن الشخوص تنقسم وتتكاثر وتختفي وتتجمد وتبهت وتتضح معالمها، ولكن شعوراً واحداً يسيطر عليها جميعاً: شعور الحالم.. وفي هذه لا وجود لأسرار أو متناقضات أو قوانين أو نوازع الضمير، كما لا يوجد هنا إدانة أو إعفاء، بل مجرد سرد لقصة. وبما أن الحلم غالباً ما يكون مؤلماً وقلما كان ساراً فإن القصة تسري فيها رنة الأسى والعطف على المخلوقات. ويلعب النوم رغم تحريره لنا من قيود الواقع دوراً مؤلماً في غالب الأحوال، وعندما يبلغ الألم أقصاه يستيقظ الإنسان ليلائم نفسه مع الواقع الذي يكون رغم مرارته أسعد حالاً من الأحلام».

من العبث وصف قصص هذه المسرحيات لما فيها من تنوع كبير. وتبدأ مسرحية الحلم بمحاولة بين صانع زجاج وابنته وهما ينظران إلى قلعة يزيد علوها باستمرار لأنهما قد وضعا فيها سماداً ولذا ينبغي «أن يبدو عليه الازدهار، لأن الصيف قد ولى أكثر من منتصفه»، ثم يعرض لنا بعد ذلك ضابطاً وأمه المريضة، ولا يمضي وقت طويل حتى يزدحم المسرح بخليط عجيب من الشخصيات المتباينة، من مغن إلى عاملة باب إلى موزع للإعلانات، ويدخل وسط هذا العجيج الملقن ويتبعه محام وفرقة بالية، ونجد الشعراء وعمال المناجم وشخوصاً تمثل الدين والفلسفة والطب، واختلط حابلها بنابلها بطريقة مزعجة، إلا أن وراء هذه الشخوص تقف شخصية الحالم نفسه وهو يرى الشر وقد نجم عن تدخل الذكاء الصرف في أعمال الجسد.

ويسود جو مماثل مسرحية «سوناتا الشبح»، فيبدو الشبح بائع لبن وشبح قنصل ومومياء زوجة القائد. إننا هنا في عالم الأشباح، لا يجد

من هوله وواقعيته أنه من فعل الأوهام والخيال، إنه عالم الأوهام والذنوب والآلام والموت، ولا يضفي عليه سوى الإيمان بصيصاً من النور، ويحيط الشباب والكهول على السواء جو من الشر.

وعلى الرغم من أن الحركة المسرحية تنتهي بمنظر غريب تختفي فيه الغرفة وتحل محلها جزيرة الموت لبوكلين بينما يسمع صوت الموسيقى الهادئ الرقيق الحزين آتياً من بعيد، إلا أن الجو يوحي بالتشاؤم الذي لا يخفف من حدته سوى نوع من التسليم البوذي بعذاب الجسد، أما الطالب الشاب أركهولتز وحبيبته فقد شلتهم المفازع من الحركة، كما حدث مع هاميل الكهل والمرأة العجوز التي كانت يوماً ما حبيبته.

وترتبط مسرحية «البجع الأبيض» التي طبعت عام ١٩٠٢ ارتباطاً وثيقاً بالمسرحيات السالفة الذكر، وتدور حول عالمي الجان والخرافة، ويبرز فيها بوضوح أثر ماترلنك، وتعد من أنجح مسرحيات سترندبرج من الناحية التمثيلية، وتستبدل الحلم السار بكابوس مفزع، مصورة البجعة البيضاء الصغيرة والأمير بكل عطف، وإن كنا نلمس فيها البعد عن الواقع الذي تتميز به المسرحيات الأخرى. ويمكن أن نضع في صفها مسرحية مماثلة تدور حول القصص الشعبي وتسمى «تاج العروس»، وتقص هذه الأسطورة الشعبية حب راعٍ وراعية قد فصل بينهما نزاع عائلي، ولكن يستمر حبهما المتبادل وسط عالم يقطنه خليط من شخوص بشرية وشخوص خارقة للطبيعة.

وفي هذه المسرحيات كما في الأعمال التي كتبها سترندبرج في السنين العاصفة من حياته الأدبية يكشف عن مقدرة لا يكاد يرقى إليها

سواه في مسرح القرن التاسع عشر، حتى وإن قارناه بابسن فإن أثر هذه المقدرة يظل واضحاً وأكيداً، وفي الحقيقة هذه المقارنة تؤثر في مركز ابسن لا سترندبرج.

وليس هناك من شك في أن المؤلف النرويجي أكثر صقلاً وأطول باعاً من الناحية الفنية، بينما يبدو الكاتب السويدي متخبطاً على غير هدى، إلا أن الحقيقة الماثلة هي أنه بعد قراءة أو مشاهدة مسرحيات سترندبرج تبدو لنا مسرحيات ابسن مملة جداً يعوزها النضوج وجمال الشكل وعمق المشاعر والأفكار.

فما بدا لنا صلباً كالغرانيت صار هشاً ناعماً كالجير، فبينما تبدو مشاهد ابسن عادية في بعض الأحيان نجد مشاهد ستراندبرج تتصف بالغرابة والخيال الخارق المحموم، كما تكاد شخوصه تكون كائنات خارقة للطبيعة، وتفوق براعته في رسوم شخوص الرجال مهارة ابسن في تصوير الشخوص النسائية.

وإن كان من المؤكد أن ابسن كتب أعمالاً تلقى نجاحاً أكبر من ناحية الإنتاج المسرحي التجاري، وأن معظم مسرحيات سترندبرج قد تبقى مجرد متعة كمالية لعامة الناس، فإن مسرحيات سترندبرج الأخيرة تفوق مسرحيات ابسن فيما تتصف به من خيال وأفكار، ونخص بالذكر ثلاثة أشياء قام بها سترندبرج، أولها التركيز الفائق الذي تتسم به المسرحيات التي كتبها في المرحلة الوسطى من حياته الأدبية، وهذا بين قصور ابسن حتى في مسرحياته الواقعية المحبوكة عن تحقيق هذا الغرض المهم، وثانيها وصول سترندبرج إلى ما بلغه غيره في محاولة كتابة مأساة

اجتماعية حديثة، وثالثها بلوغه في أعماله الأخيرة ما كان يظن استحالة بلوغه وتحقيقه في كتابة مسرحيات ذاتية صرفة بالفعل، وفي المدى الواسع الذي مارس فيه الكتابة نجده ينتقل من تقفي أثر الرومانتيكية الأولى إلى الواقعية وإلى الطبيعية، إلى التعبيرية وإلى السريالية وإلى الوجودية، ولا يعادله مؤلف آخر في اتساع مجال نشاطه هذا أو فيما تثيره كتابته من استفزاز، وفيه يتلخص تاريخ المسرح من ١٨٠٠ حتى الوقت الحاضر[1].

لماذا هذه السريالية؟

قبل أن ننتقل إلى استعراض المذاهب الأخرى التي ظهرت في المسرح خلال القرن العشرين علينا أن نبحث في الأساليب التي جعلت المدارس الفنية تتعدد وتتشعب حتى تكاد تصبح اليوم باسم كاتبها.. لأن كل كاتب مسرحي يتمنى أن تكون له مدرسته الخاصة التي لا تشبه اتجاهات أو أساليب غيره من الكتاب..

ولعل السبب الرئيس في هذا التشتت هو أمراض المجتمع المعاصر الذي يعاني من أزمة تشبه إلى حد كبير آلام المخاض، فالعالم يتجه نحو الاشتراكية وإن اختلفت مفاهيمها، وتتحسر الأشكال الاستعمارية والإمبريالية شيئاً فشيئاً.. أما المدارس الفنية التي تظهر كل يوم فهي في العالم الغربي بشكل خاص.. وإن كان العالم الشرقي الذي احتضن

(١) «المسرحية العالمية»، الجزء الثالث، تأليف الإرديس نيكول، ترجمة الدكتور عبدالله عبدالحافظ متولي، مراجعة حسن محمود، ص٢٥٥ .

الواقعية الاشتراكية قد أخرج هو الآخر مذهباً من المذاهب المعاصرة هو الأغرب كما عند «برتولد بريخت»، وهذه المدرسة التي استمدت من المسرح الصيني مفهومه وضعت الأهداف الثورية نصب عينها، وسنتعرض لها بالتفصيل في الفصل الخاص بها .. أما الآن فسنستعرض أهم الدوافع التي أدت إلى ابتداع مدارس مسرحية جديدة بدأت بالرمزية ثم السريالية وغيرها من المدارس الفنية المعاصرة.

الغربة

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير (الغربة)، وقد أدرك أنه عندما يتولى بعض النواب (تمثيل الشعب) فإن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ويبدأ في الانعزال داخل وطنه ويشعر بالغربة. وقال روسو: «إن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن إرادة العامة».

«إن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه، والسيادة لا يمكن أن تمارس بالإنابة، إنها إما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلاً، وليس هناك طريق وسط» (العقد الاجتماعي).

غير أن الظروف تعقدت والدول اتسعت، فلم يكن هناك مفر من تقسيم سلطة الدولة والاعتماد على أسطورة «التمثيل الشعبي»، لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى الغربة وتركيز السلطة وضياع الحرية والديمقراطية.

إن هذه الغربة ضرورية لتطور الإنسان، ولكن لا بد من التغلب عليها

باستمرار.. وذلك حتى يعي الناس كيانهم أثناء عملية العمل، وحتى يجدوا أنفسهم مرة أخرى في نتاج عملهم، وحتى يجدوا أوضاعاً اجتماعية جديدة لا يكونون فيها عبيداً لإنتاجهم بل سادة له، إن صاحب الحرفة، وهو خلاق في حرفته، يشعر بالاطمئنان إلى عمله، ويمكن أن يحس بشعور شخصي نحو إنتاجه، لكن ذلك يصبح مستحيلاً مع تقسيم العمل المصاحب للإنتاج الصناعي، فالعامل الأخير لا يمكن أن ينشأ لديه شعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه ليواجه به هذه «الغربة»، إن موقفه من نتاج عمله هو موقفه «إزاء شيء غريب عنه يستطيع أن يتحكم في شخصه»، إنه يغترب عما يصنعه وعن كيانه ذاته، هذا الكيان الذي يضيع في عملية الإنتاج. وعند ذلك.. «يبدو العمل كأنه عذاب، والقوة كأنها ضعف، والإنتاج كأنه عجز، وطاقة العمل الجسدية والروحية، أي حياته الشخصية، فما الحياة إن لم تكن هي النشاط؟، كأنها نشاط موجه ضده مستقل عنه وغير منتمي إليه».

نحن نتحدث عن اتجاهات الأسعار وعن الأوراق المالية، وبذلك نعترف بأن هناك حركة مستقلة غير إنسانية للأشياء، حركة تحمل معها الكائنات الإنسانية كما يحمل تيار الماء فروع الأشجار، وفي هذا العالم الذي يحكمه إنتاج السلع يتحكم الشيء المنتَج بالشيء المنتِج وتصبح الأشياء أقوى من الناس، تصبح الأشياء كائنات غريبة تلقي بظلال طويلة وكأنها «القدر» نفسه.

يتميز المجتمع الصناعي إذن بتحول العلاقات بين الناس إلى علاقات بين الأشياء، ويتميز أيضاً بازدياد تقسيم العمل والتخصص، فالإنسان إذ

يعمل يتفتت وينقسم كيانه إلى أجزاء، يفقد ارتباطه بالكل ويصبح أداة، ترساً صغيراً، في آلة ضخمة. ولما كان هذا التقسيم للعمل يجعل دور الإنسان جزئياً، كذلك تصبح نظرته إلى الأشياء محدودة، وكلما زادت عملية العمل تقدماً نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء، وزادت حدة انفصال الواحد عن الكل، وكلما زاد الإنتاج اتساعاً زادت الشخصية تضاؤلاً.

إن فرانز كافكا هو الفنان الذي شعر بغربة البشر بحدة تفوق شعور جميع الفنانيين السابقين عليه، يقول في حديث له عن نظام تايلور (وهو نظام يهدف إلى تحويل العامل تحويلاً تاماً إلى جزء من الآلة وذلك عن طريق الإنتاج الواسع الذي يستخدم السيور التي تنتقل بين العمال): «إنه لا ينحط بالعمل وحده، بل ينحط قبل كل شيء بالكائن الإنساني الذي يشكل جزءاً منه. إن الحياة على النمط التايلوري تعد لعنة رهيبة لا يمكن أن ينشأ عنها غير الجوع والبؤس بدلاً مما تسعى إليه من الثروة والربح، وهذا ما يسمونه بالتقدم».. فقال له محدثه.. «التقدم نحو نهاية العالم»، فهز كافكا رأسه قائلاً: «ليت ذلك على الأقل كان شيئاً مؤكداً! إنه غير مؤكد.. إن «سير» الحياة يحمل الواحد منا ولا ندري إلى أين، لقد أصبح الواحد منا شيئاً جامداً أكثر مما هو مخلوق حي».

غير أن الإنسان لا يعاني فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد لتزايد معرفته وخبرته، فهو يعاني أيضاً من ازدياد العلاقة الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضاً وإبهاماً.

كتب روبرت موصل[1] في (رجل بلا صفات): «إن عيش الناس معاً قد

(١) روبرت موصل (١٨٨٠ - ١٩٤٢) مؤلف نمساوي تعتمد شهرته على رواية واحدة هي رواية (رجل بلا صفات)، وقد استغرق تأليفها عشرين عاماً، وتعد موسوعة ضخمة عن حياة النمسا وتاريخها في سنوات ما بين الحربين، وتقع في نحو ألفي صفحة.

اتسع وازداد، وعلاقاتهم ببعضهم بعضاً تداخلت وتشابكت بحيث لم يعد بوسع أي عين أو إرادة أن تنفذ إلى مسافة تذكر، وكل إنسان يضطر في خارج النطاق الضيق لعمله إلى الاعتماد على الآخرين كالطفل الصغير. إن عقل الإنسان لم يكن مقيداً في يوم من الأيام قدر ما هو مقيد اليوم.. على حين هو يتحكم في كل شيء».

وفي سياق كلمة عن روسو كتب موصل يقول: «لا بد من المحافظة على قوة الحياة كاملة غير مجزأة.. إن الحضارة المبنية على تقسيم العمل اجتماعياً نفسياً، هذا التقسيم الذي يحطم وحدة الحياة ويحولها إلى أجزاء متناثرة، إنما هي الخطر الأكبر الذي هدد روح الإنسان».

ويقول على لسان أولريتش وهو «الرجل بلا صفات»: «إن المرء كان يستطيع أن يصبح إنساناً وهو مرتاح الضمير أكثر مما يستطيع اليوم»، ويرى أن «مركز الثقل في المسؤولية اليوم لم يعد في العلاقات بين الناس، بل في العلاقات بين الأشياء..»، ثم يشكو في موضوع آخر من «القحط الداخلي والمزيج السقيم من الاهتمام بالتفاصيل وإهمال الكل وإلقاء الكائن الإنساني في صحراء من التفاصيل..».

ليس هناك اسم يحدد شيئاً، كل شيء يغلفه الضباب والمجهول، والأسماء المختصرة التي تطلق على المصانع والمؤسسات الكبرى تبدو وكأنها كتابات هيروغليفية بين يدي قوى غامضة ومجهولة، إن الفرد يواجه آلات ضخمة غير مفهومة وغير شخصية، تبلغ من القوة والضخامة حداً يملؤه إحساساً بالعجز، من الذي يتخذ القرارات؟ من الذي يوجه الأعمال؟ إلى من يتوجه المرء طلباً للعدل والمساواة؟ هذه هي

الأسئلة التي تتردد المرة بعد المرة في كتابات كافكا الرائعة مثل «المحاكمة» و«القلعة».

إن أشخاصاً غير محدودين قابضين على السلطة يستدعون جوزيف ك. ليحاكموه ويصدروا عليه حكمهم ثم ينفذوا فيه الإعدام، أما بيروقراطية الكونت (وست وست) مالك القلعة البعيدة المنال التي يحاول (ك) عبثاً أن يصل إليها فتتخطى كل منطق. إن البيروقراطية عنصر حاسم في غربة الإنسان عن المجتمع، فليس لدى البيروقراطي علاقات إنسانية، إنما لديه ملفات، أي شيء، الإنسان نفسه يتحول إلى ملف، والميت يعرف برقم ملفه، وحتى عندما يستدعى الإنسان بصفة شخصية فهو ليس شخصاً بل (حالة).

وفي مسرحية (المحاكمة) نجد المحامي يشرح للسيد (ك) أن الادعاء الأول كثيراً ما يوضع في غير موضعه أو لعله يضيع أصلاً، وحتى إذا بقي في مكانه حتى النهاية فنادراً ما يقرأ، فتلك كما اعترف المحامي مجرد إشاعة، الإجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده، بل وعلى المتهم أيضاً.. وهي تبقى سرية أيضاً على الموظفين الصغار بشكل يتعذر فيه عليهم أن يتابعوا القضايا التي يشتغلون بها حتى النهاية، «الشيء الأساسي هو العلاقات الشخصية للمحامي، ففي هذه العلاقات تتركز قيمة الدفاع».

إن الإنسان الذي أصبح (حالة) لا يحتك إلا بالصغار من ممثلي النظام، أما ممثلوه الكبار فبعيدون، يحيط بهم الغموض، فنحن لا نكاد نرى موظفاً كبيراً مثل السيد (كلام) في رواية (القلعة)، وبارنابا مرؤوسه

لا يعـرف أبداً على وجـه اليـقين مـا إذا كـان الشـخص الذي يحـدثه هو (كـلام) أم غيـره، إنه يتحـدث إلى (كـلام)، لكن هل هو (كـلام) حقـاً؟ أليس بالأحـرى شخـصاً فـيـه بعض الشبـه بـ (كلام)، إن بـارنابا يخشى أن يسـأل «خوفاً من أن يكون في ذلك خـرق لقـاعدة مـجهولة فـيفـقد بذلك عـمله». أمـا البـيـروقـراطيـون الصـغـار من أمـثال «المسـاعـدين» اللذين أرسـلتـهـمـا القلعـة لمراقبـة الغريب فليس لهمـا وجـود إلا فـي حـدود وظيـفتهمـا، وفيـمـا عدا ذلك فليس لهمـا شخصية، أي أنه ليس لهمـا وجود، ويقـارن (ك) بين وجهيهما:

«كيف يمكنني أن أعـرف أحـدكمـا من الآخـر؟ إن الفـرق بينكمـا هو فـي الاسم فقط، وفيمـا عـدا ذلك فأنتمـا متشـابهان ك..» ويتـوقف ثم يمضـي قائلاً بغير قـصد «أنتمـا متشـابهان كثعبانين». إنهمـا مجرد وظائف، ظلال لعمل يؤدى، خدم لقـوة خفـيـة مـستكنة في الخلف.. إن «الحـالة» يتـقـرر أمرها في ظلام مطبق.

إن هذا الشـعـور بالـعـجـز من جـانـب الفـرد، الفـرد الذي يجـد نفـسـه عندمـا يواجـه جهـاز السلطة في موقف المتهم منذ البـداية دون أن يدري مـا هو الاتهـام الموجه إليـه ولا طبـيـعـة الجـرم الذي ارتكبـه، هـذا الشـعـور الذي كـان مميـزاً للشـخص العـادي فـي ظل هـابسـبـروج امـتـد مـنذ ذلك الحين حتى شـمل قـارات بأسـرهـا، فلم يعد يتـخذ القـرارات الكبـرى ممثلو الشـعـب المنتـخـبـون، بل تتـخـذهـا مـجـمـوعـة مـحـدودة من الحـكام، وهـكذا تتغـرب الدولة وتنفصل عن المواطن العـادي الذي يفكر فـيها عـادة بوصفها (السلطـة أيـاً كـانت) أو (أولئك الجـالسين فـوق)، لكنه لا يفكـر فـيهـا أبداً بوصفها «نحن».

وهذا الشعور بالغربة يتمثل في رأيه السيئ في السياسة والسياسيين، فهو على ثقة من أن هذه كلها عملية قذرة، وأنه ليس هناك أمل كبير في الإصلاح، وأن عليه في الواقع أن يقبل الأمور على علاتها، وسرعان ما يختفي المواطن الإيجابي صاحب الرأي ويصبح الانغماس في الحياة الخاصة هو الدعوة السائدة.

وكذلك يؤدي التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتخلف الإدراك الاجتماعي إلى زيادة الشعور بالغربة، فالمعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية وعلم السيبرنيطيقيا الجديد قد جعلت العالم مكاناً غير مريح بالنسبة إلى رجل الشارع.. تماماً كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة إلى إنسان العصور الوسطى، بل وأشد أثراً منها، فالمحسوس يصبح غير محسوس، والمرئي يصبح غير مرئي، ومن وراء الواقع الذي تدركه الحواس هناك واقع رحيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه إلا بالمعادلات الرياضية.

إن الواقع الحي المليء بكل ما فيه من أشكال وألوان، و«الطبيعة» التي نظر إليها «جرته» بعين العالم وبعين الشاعر معاً، قد أصبحت تجريداً هائلاً، ولم يعد الأشخاص العاديون يشعرون بالراحة في مثل هذا العالم. إن الأنفاس المثلجة للمجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة في أوصالهم.. إن عالماً لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء هو عالم يشعر فيه الناس بالغربة.

وهناك لحظات تستطيع فيها الانتصارات العالمية كالتحليق في الفضاء الكوني، وهو تحقيق لحلم سحري قديم، أن تثير خيال البشر، لكن هذه السيطرة نفسها على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز وتثير

المخـاوف المجنحـة، ولا شـك في أن التـفـاوت بين الوعـي الاجـتـمـاعي والتـقـدم التكنيكي يثـيـر الفـزع، فـريمـا أدت قـراءة تقـرير الرادار قـراءة خاطئة مـرة واحدة، أو غلطة يرتكبها أحد صـغار الفنيين، إلى وقوع كارثة عـالمية شـاملة.. ربمـا تعـرضـت الإنسـانيـة كلهـا للفناء دون أن يقـرر ذلك أحد.

كان لهـذا الشـعـور بالغـربة أثره الواضـح فـي الفنون والآداب في القـرن العشـرين، فقد كان له أثره في كتابات كافكا وموسيقى شـوينبرج وإنتـاج السرياليين وكثير من التجريدين ومن دعاة «الرواية المضادة» و«المسرحية المضادة»، وفي كوميديا صمويل بيكيت، وكذلك في قصائد البيتنيكس الأمريكيين التي تقول إحداها:

اسمع الآن إلى هذا
جهاز لعملية الناصور تستطيع تشغيله بنفسك
أغنية الهيدروجين
تصور أي تبدلات جنونية طريفة
كريمة رائعة قاتلة على أوسع نطاق
وهي ديموقراطية أيضاً
لا تعف عن الإنسان الممزق
سوف تحمل الجميع إلى أعلى
إلى العالم الحر
الجميع على السواء
في هذا النور الأخير..
(كارل فورسبرج: «أبيات عن تجوانا جون»).

إن الشعور بالغربة الشاملة يتحول إلى اليأس الكامل، إلى العدمية.

العدمية

إن «نيتشه» الذي فهم انحلال المجتمع كما لم يفهمه أحد سواه يسلم بأن العدمية سمة أساسية من سمات هذا الانحلال، وقد أعلن ازدهار العدمية بقوله: «إن حضارتنا الأوروبية بأسرها تتحرك منذ أمد طويل بتوتر عنيف يزداد من جيل إلى جيل نحو شيء كأنه الكارثة الشاملة: بقلق وقوة واندفاع»، كما وصف العصر الذي «قذف بنا» إليه (وفكرة القذف بالناس إلى عصرهم هذه أصبحت من الأفكار الوجودية) بقوله: «إنه عصر الانحلال والتفكك الكامل.. والعدمية الراديكالية، إنما تعني الاقتناع بأن الوجود ليس له معنى.. إن العدمية ليست على الانحلال، وإنما هي منطقه».

نحن نرى هنا تشخيصاً واضحاً للعدمية بأنها نتيجة للانحلال وتعبيراً عنه، لكن لما كانت عينا نيتشه غير مفتوحتين على قوانين المجتمع وتطوره فإنه لم يدرك علاقة ذلك بالرأسمالية المنهارة. إن العدمية التي نجد بوادرها في فلوبير هي موقف أصيل لعدد كبير من الفنانين والكتاب في المرحلة المتأخرة من الرأسمالية.

لكننا لا نستطيع أن نتجاهل أنها تساعد الكثير من المثقفين الذين يشعرون بالقلق على الملاءمة بين الأوضاع المضطربة، وأن طبيعتها الراديكالية كثيراً ما تكون مجرد شكل مسرحي للانتهازية، فالكاتب العدمي يقول لنا: «إن العالم البرجوازي الرأسمالي عالم تعس.. إني أعلن ذلك بقسوة وأصل برأيي هذا إلى نهاية مهما تكن النتائج، فليس هناك حد تقف عنده همجية هذا العالم.

ومن يتصور أن في هذه الدنيا ما يستحق العيش من أجله أو يستحق اهتمام الإنسانية إنما هو أحمق أو نصاب، جميع البشر أغبياء وشريرون، المظلومون والظالمون على السواء، المدافعون عن الحرية والمستبدون معاً، وإعلان ذلك يتطلب كثيراً من الشجاعة».

ولأدع الحديث الآن لهذه العبارات التي كتبها جوتفردبن:

«يخطر لي أحياناً أنه قد يكون أكثر راديكالية وأكثر ثورية وأكثر تحدياً للإنسان - الإنسان القوي المتماسك - أن يقف ويعلن للبشر: هكذا عشتم في الماضي وهكذا ستعيشون في المستقبل.

إذا توفر لكم المال لم تواجهوا اهتماماتكم إلا إلى مصلحتكم، وإذا توفرت لكم السلطة لا تجدون حاجة إلى تبرير تصرفاتكم، وإذا كانت القوة إلى جانبكم فالحق في جانبكم.. هذا منطق التاريخ!..

ومن لا يقبل هذا المنطق إنما يرقد بين الديدان التي تحفر مساكن لها في الرمال وفي الرطوبة التي تنضح عليها من الأرض، ومن يزعم ومن يتطلع في عيون أطفاله أنه ما زال لديه أمل إنما يحاول إخفاء البريق بيديه، ولكنه لن يستطيع أن يقي نفسه من ذلك الليل الذي ينتزع الناس من مساكنهم.. إن هذه الكوارث جميعاً إنما مردها إلى القدر والحرية: إننا نرى براعم لا جدوى لها، ولهيباً لا يحرق، ومن ورائها ذلك المجهول الذي لا سبيل إلى النفاذ منه يؤكد صيحة: لا!».

اللاإنسانية

إن الابتعاد عن الإنسان بمختلف الصور التي اتخذها هذا الابتعاد هو عنصر آخر من عناصر الفن الرأسمالي المتأخر، وليس وصف هذا الفن بأنه معادٍ للمشاعر الإنسانية أمراً قاصراً على الاشتراكيين وحدهم، فأصحاب النظريات الفنية من البعيدين كل البعد عن الفكر الاشتراكي يؤكدون ذلك أيضاً، إلا أنهم غالباً ما يرحبون بهذه الصفة ويرون فيها دليلاً على التقدم. يقول أندريه مالرو: «إن الفن إذا أراد أن يبعث من جديد لا يجوز أن يفرض علينا أي فكرة حضارية، لأنه لا بد من استبعاد كل نزعة إنسانية منذ البداية، لقد كان الفن ذو النزعات الإنسانية من الحلي التي زينت الحضارة التي بعثته. ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الإنسانية.. ضم الفنانون صفوفهم، إذ أن انفصالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحاً وتأكيداً».

إن هذه الفقرة تتضمن تسليماً بغربة الفنان، وكذلك بابتعاده عن المجتمع وعن النزعات الإنسانية، ولكن دون فزع أو إشفاق، بل ربما بشيء من الغبطة والرضا. إن أفكار الرليسانس والثورة البرجوازية الديموقراطية - سيادة العقل والنزعات الإنسانية والنظر إلى الإنسان على أنه «معيار لكل شيء» وعلى أنه خالق نفسه وخالق الواقع الاجتماعي المتطور- هذه الأفكار ترفض اليوم باشمئزاز. ويتحدث مالرو عن «عودة الغيلان» فيقول:

«دنيا الغيلان: أي كل ما هو داخل الإنسان متطلعاً إلى إبادة الإنسان، غيلان الكنيسة، وغيلان فرويد، وغيلان بكيني، كلها لها ملامح مشتركة،

وكلما زادت الغيلان الجديدة التي ظهرت في أوروبا زادت حاجة الفن الأوروبي إلى الاعتراف بمنابعه في تلك الحضارات التي كانت تسلم بالغيلان القديمة..».

في هذا العالم الذي تغرب عنه الإنسان ولم تعد فيه قيمة إلا للأشياء أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء، بل إنه ليبدو أشد الأشياء عجزاً وضآلة، فمنذ ظهور الانطباعية تحلل الكائن الإنساني إلى ضوء ولون، وعومل كما لو كان مجرد ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر في شيء. لقد قال سيزان: «لا ينبغي أن يظهر الإنسان في الصورة»، وتدهور مركز الإنسان بعد ذلك باستمرار، فأصبح بقعة من اللون بين بقع الألوان الأخرى، أو غاب أصلاً عن تلك المناظر الطبيعية المهجورة وشوارع المدن المقفرة، أو لعله شوه وحطم، لا بصورة منتجة كما حدث في الفن القوطي الذي تستمد الانطباعية منه بعض جوانبها، بل بوصفه آلة يمكن تفكيكها إلى أجزاء، بوصفه دمية أشبه بمنتجات المصانع، بوصفه شيئاً غير معقول أشبه بالغول، وعندما يتغرب الإنسان عن نفسه يرى في تلك النفس صنماً أو قناعاً أو تمثالاً أصم.. إن «الطابع الصنمي» للسلعة ينتقل إلى الإنسان ويتحكم فيه تحكماً تاماً.

ونحن نرى هذه النزعة الإنسانية أيضاً في الاتجاه غير الشخصي الذي يبرز كثيراً من نقاد الأدب باعتباره سمة أساسية من سمات الشعر الغنائي الحديث. إن الذات، شخصية الشاعر، تنسحب من الصورة - ولنذكر أن فلوبير جعل من هذا الانسحاب مبدأ - وتتخذ القصيدة طابعاً غير شخصي، طابعاً «موضوعياً» في الظاهر. غير أن هذه الموضوعية ليست ذلك النوع من الكتابة الذي يعبر فيه عن الجماعة أو الفرقة أو

الطبقة، أو يحس فيه الشاعر بأنه أداة لجماعة حية، بل هو على العكس، يخترع «أنا» تنأى بنفسها عن الوعي، يخترع «أد» على حد تعبير فرويد ثم يصبح هذا «الأد» النابع من ماضٍ سحيق أو أسطوري واسطة يتجلى عن طريقها ما تريد القصيدة التعبير عنه. ومما ينسب إلى رامبو قوله: «إن مصدر تفوقي على الآخرين أني بلا قلب»، ورامبو أيضاً هو القائل في موضوع الشعر: «إن (أنا) إنسان آخر، وإذا كانت قطعة من الصفيح تتحول إلى مزمار، فليس ذلك فضلاً لها، وإني لأتتبع ازدهار أفكاري، فأراقبها وأستمع إليها، ثم أضرب ضربة واحدة بالقوس فإذا بسمفونية تتحرك في الأعماق، من الخطأ أن أقول: إني أفكر، فالأصح أن يقال: إني أكون موضوعاً للتفكير».

إن هذا الاتجاه غير الشخصي يقوم على الوهم القائل إنه بالاعتماد على «الأد» (الفرويدي) يستطيع الإنسان أن يجعل الأشياء الصامتة نفسها تتكلم.. كما حاول جيمس جويس مثلاً في روايته العويصة «فنجانس ويك» التي أراد فيها تأليف لغة للريح والماء. بيد أن المتحدث في الواقع ليس هو الأشياء، وإنما هو الإنسان الذي يضع نفسه موضوع الأشياء، فهو لم يعتمد على وعيه وإنما يعتمد على تداعي الخواطر في اللاوعي. ويستشهد جوتفرد بن بنظرية ليفي برول القائلة بأن التفكير المنطقي أدنى بكثير من العقل السابق على المنطق لأن هذا الأخير أعمق وينبعث من مصدر أبعد، ثم يمضي فينسب الشعر إلى «أنا عريقة ممتدة ذات حساسية فائقة»: «اهبطي أيتها الأنا لتندمجي مع الكل، وسارعي إلي يا شياطين الشعر، أيتها الرؤى والخيالات، أيتها الزائرة مع الصباح».. إن الشاعر المنحل الذي لم يعد يؤمن بالهيئة الاجتماعية يخترع مكانها هيئة أسطورية قديمة كونية يزعم أنها المنبع الحق للشعر كله.

إن ابتعاد الفن والأدب عن الاتجاهات الإنسانية لا يتجلى فقط في اختفاء الإنسان أو تشويهه أو في انحطاط «الأنا»، بل يتجلى أيضاً في بعض الأحيان في صورة توجيه النقد القاسي والوحشي إلى المجتمع.

وأنا لا أذكر هنا إلا مثالاً صارخاً على الاتجاه الإنساني في الأدب، فإني أود أن أذكر الكاتب المجدد داشيل هاميت الذي خلق نوعاً جدياً من الكتابات المثيرة، فنحن نرى في نهاية روايته «صقر مالطة» أحد رجال البوليس السري الخاص يسلم عشيقته للعدالة والكرسي الكهربائي، وهو يشرح لها بمنطق بارد لماذا يفعل ذلك: لأن المال والنجاح وحياته نفسها أهم من أي شعور أو إحساس، وعندما تسأله: (ألم تعد تحبني؟) يجيبها: «لا أفهم لهذه العبارة معنى.. وهل فهمها أحد في يوم من الأيام؟ ولنفرض أني أحبك فماذا بعد؟ ربما لا أحبك في الشهر القادم.. فكيف تكون الحالة؟ سأشعر بأني كنت ساذجاً، ولو فعلت ذلك وألقي بي في السجن فسيتأكد لدي بأني قمت بدور الساذج، أما إذا أرسلتك أنت إلى السجن فسوف أحزن وآسف وأقضي ليال قلقة.. لكنها سوف تمر».

في هذه الرواية وأمثالها يصور داشيل هاميت الرأسمالية المعاصرة بصدق قاس، بل باشمئزاز وقرف، لكن موقفه «هكذا الدنيا» قائم على قبول اللاإنسانية كنقطة بدء، وهو يعرض عملية تحقير الإنسان عارية بلا قناع، بلا حواش فلسفية، وهناك أمثلة أخرى عديدة لا بين كتب الإثارة وحدها، بل وبين الأجناس الأخرى من الأدب البرجوازي المتأخر أيضاً.

الإنسان لا شيء والنجاح كل شيء.

التفتت

عبر الإنتاج الفني في عصرنا هذا تعبيراً وفياً عن تفتت الإنسان والعالم الذي يعيش فيه، لم تعد هناك وحدة، لم يعد هناك شمول. وقد نسب إلى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية الأمريكية المعاصرة: «أعتقد أننا بلغنا في أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطور لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة ولا يبدو أن هناك من يلاحظ ذلك». كما تحدث عن «ضيق مجال الرؤية» و«تراخي القبضة» و «العجز عن تقديم العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه، هذه المهمة التي كانت دائماً هدف الدراما العظيمة»، و«رغم أننا الآن عاجزون عن التمييز بين الموضوع الكبير والموضوع الصغير ووجهة النظر الرحيبة والضيقة، إلا أننا لا نزال خاضعين تماماً للعواطف التي تثيرها هذه الموضوعات».. إنه عجز «عن رؤية الأشياء بحجمها الطبيعي»، وذلك من الأعراض الأساسية للانحطاط.

إنه نتيجة للموقف الذي لا يجرؤ في الصراع بين العالمين الجديد والقديم على التسليم بأن نمو الاشتراكية رغم جميع العقبات هو الشيء الوحيد الجوهري الذي «سيهزم العالم حتى أعماقه».

لكن قضية التفتت أكبر من ذلك، فهي مرتبطة أوثق الارتباط باستخدام الآلة على أوسع نطاق، وبالتخصص الضيق في العالم الحديث، وبالقوة الهائلة التي اكتسبتها الآلات التي لا نعرف عنها شيئاً، وشعور أكثرنا بأنه قد وقع في شرك وظائف لا تزيد عن أن تكون جانباً

ضئيلاً من عملية ضخمة لسنا في موضع يسمح لنا بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها، لقد أدرك الرومانسيون أنفسهم طابع التفتت الذي يسود عالم الرأسمالية، إذ كتب هايني يقول: «إن الدنيا والحياة مفتتة أكثر مما ينبغي...» وزداد هذا الإدراك مع نمو الرأسمالية، وتضخم مشكلاتها حتى بدا العالم بأسره كأنه أكداس مختلطة من الشظايا، إنسانية ومادية، عضلات وأياد، عجلات وأعصاب، أحداث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة، إن الخيال الذي يتلقى قذائف لا حصر لها من التفاصيل المتباينة لم يعد قادراً على التأليف بينها وتشكيل كل مترابط منها.

أما الشاعران الأولان لهذا العالم الحديث، أدجار ألن بو وبودلير، فقد لاءما بين خيالهما والواقع المفتت بينهما، وهشما العالم في عقليهما وحولاه إلى شظايا حتى يتمكنا من إعادة تركيبه وفقاً لإرادتهما المستبدة. كتب بودلير يقول: «إن الخيال يزيح الخليقة كلها جانباً ثم يجمع الأجزاء ويركبها معاً وفقاً لقوانين تنبع من أعماق النفس لينشئ منها عالماً جديداً».

ورغم هذا المنهج التركيبي فقد احتفظ شعر بودلير بطابع كلاسيكي واضح، فهو متين في النسيج، متماسك في الشكل.

كان رامبو أول من حطم الشكل التقليدي والبناء التقليدي للشعر، وهو القائل: «إن العاصفة تفتح ثغرات في الأسوار وتحطم الحواجز بين الدور»، وبذلك انطلق الشعر الجديد مبتعداً عن الواقع المألوف وأنشأ له عالماً طريفاً. ففي «الزورق الثمل» نجد شلالات من صور تعقب إحداها الأخرى، سيلاً بلا بداية أو نهاية يجرف في طريقه كل شيء، كل فتات الواقع المحطم، دافعاً إياه خارج إطار الرؤية، خارج إطار العقل.

.. ذلك المنطلق المرقش بأقمار كهربائية صغيرة
اللوح المجنون المندفع في صحبة أفراس البحر السوداء
عندما تسوط حرارة يوليو بضربات وهرواتها
السماوات ذات الزرقة الناصعة والمداخن الملتهبة
لقد ارتجفت وأنا أشعر على بعد خمسين فرسخاً
بأنني أفراس البحر وقد أخذتها الغلمة في دوامة عاصفة
وأنت يا من تغزل أبداً فترات الركوض الزرقاء
إني أشتاق إلى أوروبا وأسواقها العتيقة!
لقد رأيت مضايق ترصعها النجوم!
وجزراً تفتح سمواتها المحمومة أذرعها
لمن يجرفه التيار
أتنام في تلك الليالي التي بلا قاع؟ أهناك تفني نفسك
أيتها القوة القادمة كأنك مليون طائر ذهبي.

إن شعراً كهذا لم يكتب من قبل أبداً، حتى قصيدة بودلير الفذة، المسماة «الرحلة»، تبدو أرثوذكسية محافظة إذا قورنت بهذه الأفاق، تبدو وكأنها قصيدة تقليدية من قصائد رونسار أو راسين.

إن الأسلوب الذي ابتدعه رامبو، الذي تتجمع فيه معاً فتات وشظايا من هذا العالم من الجمال والقبح والروعة والابتذال والأسطورة والواقع في تعاقب خيالي كما يحدث في الأحلام وفي جرأة كجرأة العالم الذي يسعى إلى إيجاد (عنصر) جديد، هذا الأسلوب أحدث ثورة فيما كان يفهم في الماضي من كلمة شعر.

إن الشعر الحديث بما فيه من مونتاج يؤلف شظايا غير متجانسة، وما فيه من نزعة ثقافية نحو اللامعقول، سواء كان ذلك في القصائد المتأخرة لريلكة أم في شعر جوتفردبن في إنتاج عزرا باوند أو اليوت أو إيلوار أو أودن أو البرتي، إنما ينبع كله من رامبو، وإنها لتكون حذلقة أكاديمية أن نمضي في ذرف الدموع على تحطيم القصيدة التقليدية وهذا التخلي عن الشكل وذلك الانطلاق للخيال الجامح، ولا شك في أن هذا التطور هو نتيجة من نتائج الانحلال، لكن من الحق علينا أن نؤكد أيضاً أنه فتح الطريق أمام ثورة ضخمة من الإمكانيات ومن التجديد في وسائل التعبير.

إن ماياكوفسكي أيضاً كان من محطمي الشكل القديم، وقد أثبت منهجه الشعري أنه ملائم للتعبير عن واقع الثورة. وبريخت أيضاً يستخدم طريقة الخيال التركيبي، لكنه أكثر اعتدالاً في جانب الشكل، وهو يضع قدرته الشعرية في خدمة المعقول وليس اللامعقول بيد قضية تتعلق بالموقف الذهني وليست قضية شكل فحسب، لقد ربط كل من ماياكوفسكي وبريخت الوسيلة الجديدة للتعبير بفكرة الثورة وصراع الطبقات، فتخطيا بذلك ما في أسلوب التفتت من انعدام المغزى.

اللجـوء إلـى الأسـطورة

يميل الأدب والفن في المرحلة المتأخرة من من العصر الرأسمالي نحو الغموض والتعمية واستخدام الأساطير، إذ أن الغموض يعني تغليف الواقع بالضباب، ويرجع هذا الموقف قبل كل شيء إلى الشعور بالغربة، فالعالم في العصر الرأسمالي المتأخر، هذا العالم الذي سادته الصناعة وتحولت فيه الكائنات إلى أشياء، أصبح غريباً عن أبنائه، وأصبح الواقع الاجتماعي فيه موضع تساؤل مستمر، وبلغت تفاهته حداً كبيراً بشكل يضطر فيه الكتاب والفنانون إلى التشبث بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة الخارجية للأشياء، إن الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد إلى حد غير محتمل والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية، والرغبة في إبراز كون ما يربط الكائنات الإنسانية هو الروابط الإنسانية الأولية لا الروابط المادية، هذه الرغبة المزدوجة تؤدي إلى ظهور الأسطورة في الفن.

لقد كان استخدام الكلاسيكية للأساطير استخداماً شكلياً محضاً، أما الرومانسية في ثورتها على «ركاكة» المجتمع البرجوازي فقد لجأت إلى الأساطير كوسيلة لتصوير «الانفعال الصافي» ولتقديم كل ما هو فعال وجديد وغريب، وموضع الخطر هذه الوسيلة رغم مشروعيتها أنها تضع «الخالد» مقابل المتأثر بالزمن.

إن التعمية واللجوء إلى الأساطير من الوسائل التي يصطنعها البعض في العصر الرأسمالي المتأخر حتى يتجنبوا اتخاذ موقف إزاء المسائل

الاجتماعية الجوهرية، فهم يحولون الأوضاع والظواهر الاجتماعية والتناقضات الواقعية في هذا العصر إلى شيء بعيد عن الواقع غير مرتبط بزمان، يصورونها على أنها «الحالة الأصيلة للأشياء»، الحالة الغامضة التي لا تتغير، وهم يزيفون الطبيعة المحددة للحظة التاريخية فتغدو فكرة عامة تسمى «الوجود»، ويصورون العالم الذي ترسم حدوده الأوضاع الاجتماعية كما لو كانت ترسم حدوده الأوضاع الكونية. وهكذا فإن «الأوتسايدر» اللامنتمي لا يكتفي بإعفاء نفسه من واجب المشاركة في العمليات الاجتماعية، بل إنه يرتفع بنفسه أيضاً فوق عالم «العامة» وينتمي إلى عالم «الخاصة»، ومن هناك يلقي بنظرات ساخرة متعالية على الجهود الفجة التي بذلها إخوانه «الملتزمون».

وفي الكتاب المتحذلق الذي كتبه كولن ولسن بعنوان «اللامنتمي» نجده يدعو إخوانه الفنانين إلى رفض الالتزام بأي شيء، والتحرر من «لعنة» الارتباطات الاجتماعية جميعاً، وأن يكرس الواحد منهم نفسه لمهمة واحدة: هي إنقاذ «الوجود» فحسب، لا بد من إعلان قيام «عصر جديد يعادي النزعات الإنسانية»، لأن حضارتنا تأثرت أكثر مما ينبغي بالموقف الاشتراكي. وينتهي الكتاب بنوع من النبوءة: «إن الفرد يبدأ هذا الجهد الطويل كـ «لامنتمٍ»، وقد ينتهي منه كقديس». أما جونتر بلوكر وهو كاتب أذكى من ولسن فيلوم في كتابه «الحقائق الجديدة» الفنانين «الملتزمين غير الناضجين» الذين يريدون تغيير الأوضاع الاجتماعية، «ما دام هناك إنسان يزعم أن مساوئ هذه الدنيا إنما يرجع إلى أخطاء محددة لبعض الأفراد أو بعض المؤسسات، فذلك يدل على أنه لا يزال في مرحلة

الطفولة العقلية. أما لحظة النضج فتأتي عندما يدرك أن الخطأ أصيل في هذا العالم، وهو خطأ يمكن التخفيف منه، لكن لا يمكن القضاء عليه».

وقال هرمن بروخ إن جميع الآداب تتجه نحو الأسطورة.. ولكن ما الأسطورة؟ إن بروخ لا يكل من تكرار تعريفه لها: «الأسطورة هي سذاجة البداية، هي لغة الكلمات الأولى والرموز البدائية، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد، إنها نظرة لا تقوم على العقل، بل هي نظرة مباشرة إلى العالم، هي اللمحة الأصلية للنظرة الأولى، إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ».

أصبحت اليوم موضة عالمية أن تكتب الصحف ريبورتاجات بـ «لغة الكلمة الأولى» وأن يتظاهر كاتبوها بأن النظرة السريعة تكفي لإعطاء «اللمحة الأصلية للنظرة الأولى». إن هذه العبارات المضطربة عن عمد تحوي دائماً نغمة تتردد باستمرار: إن ما يهم هو «الوجود»، لا «الفعل». تقول جرترود شتاين في إحدى محاضراتها: «لم يعد الناس يهتمون بالأحداث، إنما يهتمون بالوجود»، والفعل ديناميكي في حين أن الوجود ستاتيكي، وأولئك الذين يختارون «الوجود» بدلاً من الفعل ويختارون الأسطورة بدلاً من الواقع الاجتماعي المتغير، إنما يفعلون ذلك بشكل غير واع غالباً بسبب خوفهم من التحول الاجتماعي، يقول بريخت: «لأن الأوضاع على ما هي فإنها لن تبقى على ما هي»، ولا تثار حكاية «الوجود الأسطوري» إلا لإنكار هذه الحقيقة..

لقد مجدت الرومانسية «الانفعال الخالص»، أما هؤلاء الرومانسيون

الجدد من دعاة الأساطير فلا يقبلون غير اللامعقول بوصفه «وجود» الإنسان، وهم بذلك يبررون ولو بغير وعي سيطرة عدم التعقل في القضايا الاجتماعية. ويقول بلوكر: إن «وجود» الإنسان أشبه بـ «رجع الصوت، أشبه بالأنين الذي طال به الأمد، أشبه بتلعثم العناصر، وفي هذا التلعثم والأنين نسمع فعلاً صوت الجوهر الإنساني قبل أن يتخذ شكلاً محدداً». هذا التلعثم والأنين الذي يتكلم عنه الكتاب المحدثون.. ألم نسمعه كله من قبل وببساطة رائعة؟.

«للولادة وقت وللموت وقت، للغرس وقت ولقلع المغروس وقت، للقتل وقت وللشفاء وقت، للهدم وقت وللبناء وقت، للبكاء وقت وللضحك وقت، للنوح وقت وللرقص وقت، لتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت، للمعانقة وقت وللانفصال عن المعانقة وقت، للسكوت وقت وللتكلم وقت، للحرب وقت وللصلح وقت.. لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت».

وفي سفر أيوب: «الإنسان مولود المرأة قبل الأيام وشبعان تعبا، يخرج كالزهر ثم ينحسم ويبرح كالظل ولا يقف.. لأن الشجرة رجاء، إن قطعت تخلفت أيضاً ولا تعدم خراعيبها. ولو قدم في الأرض أصلها ومات في التراب جذعها فمن رائحة الماء تفرخ وتنبت فروعاً كالغرس، أما الرجل فيموت ويبلى، الإنسان يسلم الروح، فأين هو؟». هذه بعبارة بسيطة أنشودة الميلاد والموت، القتل والشفاء، الكسب والخسارة، إن ما يراد قوله عن «وجود» الإنسان وعن أوضاع الإنسان قد قيل عنها بغير ادعاء، لكن هناك أشياء أخرى ينبغي أن تقال عن الواقع المتغير دائماً، فالإنسان أكبر

من الدورة الخالدة للميلاد والموت، ومن القوة الدافعة إلى التناسل، والشيخوخة الخالية من القوة.. الإنسان كائن تشكل وما زال يشكل نفسه، وهو ناقص وغير كامل ولن يكتمل أبداً، لكنه مع ذلك يشكل نفسه باستمرار، إذ يشكل العالم المحيط به.

هناك كثير من الروايات والمسرحيات والأفلام التي تبالغ في تبسيط النشاط الاجتماعي الإنساني بشكل تصبح الشخصيات فيها مجرد دمى تحركها القوى الاجتماعية، خالية من التناقض الداخلي، مفرغة من الأحلام الشخصية والأحزان الشخصية، وكل اعتراض على هذا الأسلوب في تصوير الكائنات البشرية كما لو كانت مجرد كائنات اجتماعية هو اعتراض وجيه بلا شك، لكن الأغلبية العظمى بين من يدعون إلى «لعودة إلى الأسطورة» لا يهتمون بتصوير الواقع بجوانبه المتعددة، بل هم على العكس، يريدون تفريغ هذا الواقع ولكن بطريقة أخرى، إنهم يريدون أن يفصلوا الإنسان عن المجتمع ويجعلوا منه مخلوقاً وحيداً منعزلاً عاجزاً عن مواجهة سطوة القدر، يريدون تصويره على هيئة كائن لم يكن له وجود على الإطلاق.

إن اللجوء إلى الألفاظ المهجورة والعبارات المجزوءة والجمل غير الواضحة إنما هو أغلب الأحيان هروب إلى اللامسؤولية، غير أن رد الفعل المشاد للمذهب الطبيعي والبحث عن أشكال جديدة للتعبير أديا إلى ظهور منهج كافكا الذي يحول الواقع الاجتماعي إلى أسطورة من الناحية الظاهرية. إن العالم لمدين بدين كبير لماكس برود الذي أنقذ مخطوطات كافكا، ولكن من الحق أيضاً أن يقال إن تفسير برود لكتابات كافكا قد قاد الكثيرين إلى الضلال، فكافكا لم يكتب عن عذاب الإنسان «في الكون» أو في «أصل الأشياء»، بل في وضع اجتماعي محدد.

لقد ابتدع شكلاً رائعاً من السخرية الخيالية ينسجم فيه الحلم مع الحقيقة، ليصور ثورة الفرد الذي يعاني الوحدة، الذي يكافح بكل أمل ضد قوى الظلام المجهولة في عالم غريب عنه ويتحرك في نفسه توق عنيف إلى الارتباط بالناس بشكل من الأشكال، ولو كان ذلك الشيء الملتبس الذي نراه في «القلعة»، وقد رأى برود في هذه الصور التي تمثل أوضاعاً اجتماعية، رموزاً لأوضاع يزعم أنها «خالدة». لقد أنشأ كلاً غامضاً من مجموعة ضئيلة متفرقة من العناصر المبهمة في إنتاج كافكا، وقدم الوسيلة الجديدة التي استخدمها كافكا، لوصف الحياة في ظل أسرة هابسبورج، وهي حياة واقعية شيطانية معاً، على أنها نوع من الكهنوتية، كما لو كانت سجلاً لتجارب وإشراقات دينية مكتوبة بشفرة سرية، وكان من أثر هذا التفسير الخاطئ أن أحدث أدب كافكا تأثيراً ضاراً شجع الكثيرين من دعاة الغموض والإبهام.

وهناك روابط كثيرة تجمع بين أسلوب كافكا وطريقة بريخت في تقديم الصراع الاجتماعي في صورة مبسطة على هيئة حكاية دارجة، ومع ذلك فإن لهذين الكاتبين الكبيرين موقفين مختلفين أشد الاختلاف، فموقف كافكا هو عدم اليقين، فهو يقف إلى جانب الضعفاء والمحتقرين وضد المتشبثين بالقوة، لكنه لا يؤمن بقدرة الشعب الذي يدافع عنه على تغيير العالم، وينشأ في ذهنه وراء كل أمل جديد خوف جديد، ووراء كل جواب جديد سؤال جديد، أما بريخت فلديه الجرأة اللازمة لتقديم الإجابات، وحكاياته البسيطة حكايات تعليمية، وإيمانه بأن العالم يمكن أن يتغير فيصبح أفضل وأقرب على العقل إيمان راسخ. ولا شك في أنه

كان بدوره يعرف أن كل جواب يؤدي إلى سؤال جديد، وأنه ليس على وجه الأرض شيء ناءٍ، لكن هذه المعرفة على خلاف كافكا لم تكن مصدر ألم له، بل كانت تزيده قوة، إن كافكا الذي كان يعاني من وحدة قاسية لم يكن يؤمن في أعماقه بالتقدم، بل يؤمن بأن الأشياء نفسها سوف تتكرر دائماً وباستمرار، أما بريخت فيؤمن بأن الجديد سوف يشق طريقه رغم كل العقبات.

وكافكا وبريخت على السواء يصوران في حكاياتهما الواقع الاجتماعي، وقد عمدا إلى «تغريب» هذا الواقع. وكما كانت الأساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي، جاءت كتاباتهما محاولة لتقطير جوهر الحاضر التاريخي، لكن ليس هذا هو الحال مع مجموعة من الكتاب الذين يحرصون على الفصل بين الإنسان والمجتمع، على تمييع كيانه وتغليفه بالضباب.

إن أي إنسان لهو أكبر وأعظم من أن يكون مجرد قناع لشخصية اجتماعية، لكن الاتجاه لتحويله إلى لغز في مسرحية الخفايا الكونية، ولطمس وجهه الاجتماعي ووجهه الفردي أيضاً، لن يؤدي إلا إلى الضياع. إن الإنسان الذي لا ينتمي إلى أي مجتمع يفقد كل شخصية ويصبح كأنه سحلية تزحف من لا شيء إلى لا شيء.. وبذلك أصبح الواقع والإنسان غير إنسان.

الهروب من المجتمع

أدى الفصل بين المجتمع والأدب والفن إلى ظهور فكرة الهروب، فكرة التخلي عن المجتمع الذي يشعر الكاتب أنه متجه إلى الوقوع في كارثة، سعياً للوصول إلى حالة من الوجود «الخالص» أو «العاري»، وعندما تردد جوترود شتاين قولها: «إن الوردة هي وردة هي وردة هي وردة»، وكأنها تعويذة سحرية رتيبة، فإن المقصود هو بالتحديد إقناعنا بالابتعاد عن كل شكل من أشكال الواقع الاجتماعي، والتحلل من جميع الارتباطات، والتركيز على شيء واحد يتحول بطريقة سحرية إلى «شيء في ذاته».

وقد عرض أرنست همنغواي تلميذ جوترود شتاين النجيب تكنيك هذا الهروب من الواقع بوضوح تام في قصصه الخمس عشرة التي كتبها في مطلع حياته ونشرها تحت عنوان «في عصرنا»، فهو يشير في فقرات قصيرة بين قصصه إلى الحوادث المؤسفة التي تقع في هذا العصر: الحرب، القتل، التعذيب، الدم، الخوف، القسوة، وكل تلك الأشياء التي يميل دعاة الغموض المحدثون إلى جمعها تحت عنوان واحد: «جنون التاريخ». أما القصص نفسها فتتألف من أحداث صاخبة بلا مضمون، تجري في مكان يقع خارج الأحداث التي تحرك العالم وبعيداً عنها، وهذا «الخارج» و«البعيد» هو ما يراه الكاتب الوجود الحقيقي. إحدى هذه القصص تصف وصفاً شعرياً رقيقاً شخصية «نك» وهو ينصب خيمته وحيداً في أعماق الليل:

«كان قد أقام خيمته واستقر، لا شيء يستطيع أن يمسه بسوء.. إنه مكان ملائم لإقامة الخيمة.. وهو هنا في مكان مناسب.. إنه في بيته

حيث أقامه.. والظلام مطبق في الخارج وكان في الداخل أقل قتامة».

يمكن أن نقول إن هذه العبارات لا تختلف في كثير عن: «إن الوردة هي وردة هي وردة»، فهي أيضاً تصور فلسفة إنسان يهرب من المجتمع: انصب خيمتك بعيداً عن الدنيا، ليس هناك سبيل يستحق العناء، الظلام مطبق، ازحف إلى خيمتك، في الداخل أقل قتامة..

إن هذا الموقف من جانب هيمنجواي يمثل اتجاهاً واسع الانتشار في الفترة المتأخرة من العصر الرأسمالي، فالملايين من الناس وخاصة من الشباب يسعون إلى الفرار من وظائف لا ترضيهم، ومن حياة يومية يشعرون بأنها فارغة، ومن السأم الذي عناه بودلير السأم من جميع الالتزامات وجميع الإيديولوجيات الاجتماعية. «فلنمض بعيداً بعيداً على الموتوسيكلات الصاخبة الهادرة منتشين بالسرعة التي تمتص كل فكر وشعور، فلنمض بعيداً عن أنفسنا ذاتها إلى يوم راحة أو إجازة يتركز فيه مغزى الحياة». وكأنما هذه الملايين تهرب من شر مستطير، كأنها تشعر بعاصفة تنذر بالهبوب، إننا نجد أجيالاً بكاملها في العالم الرأسمالي تسعى إلى الإفلات من نفسها لتقيم في مكان ما في أعماق المجهول، خيمة رثة داخلها أقل قتامة من الظلام المطبق في الخارج.

ويزيد من حدة المشكلات المرتبطة بابتعاد الفنون عن المجتمع وعن الإنسان أن التقدم المطرد في وسائل الإذاعة والنقل، وهي التي بدأت بالفوتوغرافيا والأسطوانة، قد خلق صناعة للتسلية تقدم خدماتها إلى جماهير واسعة من متذوقي الفن، وليس هناك من يجهل الطابع الهمجي والمحتوى غير الإنساني والحسية الحيوانية لكثير من المواد الفنية التي

تنتج من أجل الاستهلاك على نطاق واسع في العالم الرأسمالي، وتحليل هذه المواد يحتاج إلى كتاب قائم بذاته، وإنما أود أن أشير هنا إلى نقطتين فحسب: الأولى أن الكتاب والفنانين الموهوبين كثيراً ما يقدمون النموذج الذي ينقل ويكرر فيما بعد بصورة أردأ وبتنفيذ أرخص، وبذلك يمكن إن نقول أن كتاباتهم «الرفيعة» هي التي تحدد الاتجاه للمنتجات ذات النزعة المعادية للإنسان والتي تخرجها صناعة التسلية للجماهير الغفيرة..

والثانية أن الفن الذي يتجاهل بصلف حاجات الجماهير ويباهي بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة هو الذي يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التي تنتجها صناعة التسلية. فبقدر ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع. إن «الوحشية الجديدة» التي ظهرت في الفن الحديث وأشاد بها بعض نقاد الفن قد أصبحت في الواقع هي النغمة التجارية السائدة في العصر الرأسمالي المتأخر[1].

(١) ضرورة الفن لأرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، ص١٠٥ وص١٣٢ .

الفصل الثامن

المدرسة الصوفية في ايرلندا

قبل أن نستعرض باقي المدارس المسرحية المعاصرة علينا أن نتوقف أمام ظاهرة «المسرح الصوفي» الذي ظهر في ايرلندا.. والذي أطلق هذه التسمية عليه هو دريني خشبة في كتابه «أشهر المذاهب المسرحية»، في حين أن الإرديس نيكول في كتابه «المسرحية العالمية» يراه امتداداً للمدرسة الواقعية.. ولكن مميزات المسرح الإيرلندي في مطلع القرن العشرين تجعلنا نميل إلى تسميته بالمسرح الصوفي.

ففي أواخر القرن التاسع عشر والثلث الأول من القرن العشرين قامت حركة أدبية قوية في إيرلندا كان أبطالها يهدفون إلى ما تهدف إليه الحركة السياسية الثورية هناك من الانفصال عن انجلترا وما كان لهذه الحركة من طابع فذ مستقل عن الأدب الإنجليزي بعامة.. شعره ونثره وأغراضه. وقد تميزت تلك الحركة في دنيا المسرح بانطباعات عدة أهمها ما كان يدعو إليه الكاتب المسرحي الكبير أ. ج. م. سنج (١٨٧١- ١٩٠٩) وليدي أوجستا جريجوري (١٨٥٩- ١٩٣٢) ووليم بتلرييتس (١٨٦٥- ١٩٣٩) من الثورة على المذهب الواقعي وتوجيه المسرح والمسرحية للأغراض الأدبية الخالصة البعيدة عن الأفكار والتي لا تنشد إصلاحاً ولا تهتم بنقد المجتمع أو التبشير بفلسفة اجتماعية خاصة. وكان سنج يتحمس لهذا تحمساً شديداً ويحتج له بأن المسرحية لابد أن تكون عملاً فنياً خالصاً يسمو بالنفس البشرية ويعلو بها فوق

أدران هذه الحياة المملة المتعبة المكتظة بالآلام والمواجع.. تماماً كما تفعل الموسيقى السيمفونية.. من أجل ذلك اتجه هؤلاء الكتاب نحو الأسطورة الدينية أو المناهضة لرسالات الأديان ونحو تصوير الروح الريفي الذي تزيده طبيعة الجزيرة الإيرلندية فتنة على فتنة وسحراً فوق سحر.

على أن ليدي جريجوري ووليم بيتس اتجها بالمسرحية الصوفية اتجاهاً صوفياً طريفاً.. أو اتجاهاً روحانياً أخذ مظهرين متناقضين.. وهو ما يكاد يشبه ما حدث في عالم التصوف الشرقي تقريباً حينما انقسم المتصوفة عندنا، فكان منهم من حافظ على روح الشريعة وسار بفرائض الدين في طريق كله تزكية روحية وصفاء نفساني مستتير وتطهير وجداني لا غبار عليه، ومنهم فئة أخرى.. فئة ضالة.. استعلت على العلم والشريعة فزعمت أنهما للعامة.. العامة التي لا بد أن تؤخذ بالعلوم والفرائض والشرائع والقوانين.. تضبط حركاتها وتقيد تصرفاتها في كل شيء.. في العبادات وفي المعاملات على السواء.. أما الخاصة «وهم صفوة المتصوفة» فيما يزعم هؤلاء، فهم أهل الحقيقة، وهم لذلك لا يتقيدون بما يدعو إليه الدين من فرائض وما يلزم به العامة من علم ومن شرائع وقوانين.. وكلا الفريقين يدعو إلى التخلص من مادة هذا العالم والاندماج في الذات الإلهية.

وتكاد ليدي أوجستا جريجوري تمثل الفئة الأولى.. ويكاد وليم بتلربيتس يمثل الفئة الثانية.

وسنكتفي بتلخيص عدد قليل من مسرحيات هذين الكاتبين مراعين أن تمثل كل منها اتجاهه الصوفي الذي آثره وكتب فيه أكثر ما كتب.

وسنلاحظ أن هذا المذهب الصوفي هو خليط من المذاهب

الرومانسية والرمزية السيريالية، كما أن له صلة واحدة ببذرته الأولى، وهي المسرحية الدينية، ولا سيما النوع الأخلاقي منها.

فهل كان المذهب الصوفي في المسرح ردة إلى هذا اللون اللطيف من المسرحيات الدينية التي مهدت السبيل للمذهب الرومانسي وفتحت الباب على مصراعيه لحصر المآسي والملاهي العظيمة.. أي عصر اليزابيث؟.. ربما!.

«الرجل المسافر»

تمثيلية بقلم ليدي جريجوري

وفي ليلة مظلمة شديدة البرد، عاصفة الرياح، كانت سيدة تجوب الطرقات المقفرة وقد حملت في روحها هموم الدنيا ومتاعب الحياة.. وهي لا تدري أين تمضي ولا تعرف أين تسير.. ولم يكن الظلام وحده هو الذي يحيط بها في تلك الليلة المضلة.. بل كانت أحزانها تحيط بها أيضاً.. وكان أكثر ما يؤلمها ويجرح نفسها أنها كانت تمضي في الحياة بلا أمل.. وتضرب في بيدائها على غير رجاء.

وكانت هذه السيدة عند ارتفاع الستار تقص قصتها على ولدها الصغير الناشئ وتقول إنها ظلت تضرب في ظلام تلك الليلة الحالكة وذلك منذ سنوات سبع حتى لقيها الرجل المسافر فأنقذ حياتها وهداها إلى كوخ لطيف صغير وجدت فيه السكن.. وجدت فيه المحبة والحنان والأمان والسلام.

ويسألها ولدها: «هل كان يلبس تاجاً كتيجان الملوك؟».

وتجيبه السيدة: «إنه كان يلبس تاجاً.. فقد كان مصنوعاً من جدائل الشوك الأسود وكان يحمل في يده غصناً أخضر ليس مما ينبت في هذه الدنيا أبداً، ولقد أخذني من يدي ثم لم يزل ماضياً بي فوق حصباء الطريق حتى انتهى بي إلى باب هذا الكوخ وأمرني أن أدخل لأجد ركناً جميلاً آمناً، وقد ركعت لأشكر له لكنه أنهضني ثم قال: «إنني سوف أعود يوماً ما لأراك وأطمئن عليك.. لكن اسمعي.. أوصيك ألا تغلقي أبواب قلبك دون الأشياء التي أعطيك إياها، بل هشي وبشي واسعدي أمامي».

وتمضي الأيام، وكلما كان ميعاد تلك الليلة التي جاء الرجل المسافر بالسيدة إلى كوخها الذي وجدت فيه المحبة والأمان والسلام.. كانت تقف بباب الكوخ منتظرة مترقبة لعله يعود لتحظى منه بنظرة أو تقدم له تحية شكر أو صلاة عرفاناً بالجميل. وفي أحد تلك المواعيد.. وبالأحرى حين يظلها أحد تلك المواعيد، تخرج السيدة من الكوخ لتذهب إلى إحدى جاراتها كي تقترض منها شيئاً من الدقيق لتصنع منه كعكة تحية له إذا جاء وهدية لطيفة تظهر بها شكرانها وتعبر بها عن عرفانها له بجميله، وبينما هي خارج الكوخ لهذا الغرض إذا برجل جواب آفاق يصل إلى الكوخ، رجل بدت عليه وعثاء السفر ولبس أسمالاً وخرقاً.. يدخل الرجل بعد أن يستأذن فلا يأذن له أحد.. ثم يستوثق من أنه لا يوجد أحد بالكوخ!.. إلا هذا الطفل.. الطفل الكريم الذي تركته أمه وحده ومن غير أن يكون معه أنيس أو جليس، الطفل الذي لا يكاد يرى الرجل حتى يبتسم له ويفتح له قلبه.. مما يشجع جواب الآفاق على الدخول وفي يده

غصن حافل بالزهر وبالثمر.

ويفرح الطفل بالرجل فيجلس إليه فوق أرض الكوخ يلاعبه ويداعبه.. حتى إذا عادت السيدة ووجدت هذا الرجل القذر الذي نثر الوحل فوق أرضية الكوخ عبست وبسرت وبدا الغضب في وجهها، وأخذت تنهره في غلظة وقسوة ثم طردته من كوخها شر طردة.. وهنا ينظر إليها جواب الآفاق متجملاً وفي أناة وحلم ثم يقول: «لا بأس.. إني راحل من هنا لأعود إلى الجادة.. إلى الطريق الواسع المستقيم الذي يسير فيه الحفاة من الأطفال.. إني منطلق إلى حيث الصخور والنؤى والرياح.. إلى حيث نواح الدوح وأنين الأيك وسط العاصفة!».

ويخرج الرجل ويخرج الطفل في أثره ليقدم إليه الغصن البديع الحافل بألوان الزهر والثمر..

ثم لا يلبث الطفل أن يعود ليقول لأمه:

«أماه: لقد تبعت الرجل إلى النهر ورأيته بعيني هاتين ينزل إلى الماء فيسير فوق صفحته بقدميه.. وقد هتفت به وناديته لكي يعود ويأخذ غصنه ولكنه لم يزد على أن التفت إلي وقال لي أن أعود إليك لكي تري هذا الغصن بعينيك!».

ولا يكاد الطفل يقول هذا حتى تضطرب المرأة.. وحتى تخر راكعة وقد ملأ الخوف نفسها وتملكتها الحرة وتنشئ تقول:

«يا له من غصن لم تنبته شجرة من أشجار هذه الدنيا! لقد ذهب السيد دون أن أعرفه أبداً! ذهب وهو الغريب المسافر الذي أعطاني كل شيء ومن علي بكل ما أنا فيه من نعيم! إنه ملك العالم كله والدنيا

جميعها!».

ومن هذه الخلاصة السريعة لإحدى مسرحيات ليدي جريجوري الصوفية نلمس البساطة في التفكير والشاعرية في التصوير.. فالمسرحية بسيطة متناهية في البساطة حتى لقد حرنا في تلخيصها في هذا الموجز الخاطف.. وروح الطهر الديني واضح فيها، وقد تحض قارئها أو المتفرج عليها على محبة الخير والاتصال عن سبيله بالسماء.

أما بيتس فغير ذلك في تصوفه.. إنه أكثر شاعرية من ليدي جريجوري، وهو يتعلق بمثل أعلى لا يمكن تحقيقه.. إنه في إحدى مسرحياته يجعل بطله يتشوف إلى عالم مملوء بالبهجة الأسطورية ذات الشباب الدائم والجمال المقيم الذي لا يبيد.. إنه يبحر إلى الغرب فوق متن المحيط باحثاً عن جنة الخلد وعن حب من نوع جديد. وهو في مسرحية أخرى يصور لنا رجلاً حكيماً يعلم تلاميذه ألا يؤمنوا بأي معرفة يكتسبونها عن طريق غير الحواس..

وعندما يبشر هذا الحكيم برسالته تلك التي لم تدخل أي روح إلى أقطار السموات.. يهبط إليه ملك الموت يحذره قائلاً له: «إنك لا بد ميت خلال ساعة.. وإن أبواب السماء لن تفتح لأنك تنكر وجود السماء.. ولن تفتح لك أبواب المطهر لأنك تنكر وجود المطهر».

ويقول له الرجل الحكيم: «ولكني قد أنكرت وجود الجحيم كذلك»، ويجيبه الملك: «إن الجحيم هي مأوى أولئك الذين ينكرون» وهنا يهلع الرجل ويخيل إليه أنه إذا استطاع أن يجد في مدى هذه الساعة الواحدة الباقية له في الحياة شخصاً واحداً لا يزال يؤمن بالسماء بعد الذي نشره بين الناس من كفر وإلحاد فقد يكون له بقية من أمل في الدخول

إلى ملكوت السماء.

ويترك له الملك ساعة رملية يقيس على حبات رملها الساعة الباقية له في الحياة، ويسأل الرجل اليائس وعيناه عالقتان بحبات الرمال من حوله عن تلاميذه وزوجته وعياله.. إلا أنهم جميعاً يكونون حافظين لتعاليمه عن ظهر قلب ملمين بكفرياته إلماماً كبيراً ثابتاً.. ومن ثمة لا يجد الرجل بداً من الالتجاء إلى أحد المجانين لسؤاله.. ويكون المجنون ممن لا يزالون يؤمنون بعالم الغيب غير المرئي.. إنه يؤمن بأن أناساً متشحين بالسواد يذهبون كل يوم لينشروا شباكهم السوداء فوق الجبال ليمسكوا بمخالب النسور الحائمة هناك.. وهو يقول إنه يذهب وراء هؤلاء الناس كل يوم قبيل الفجر وقد حمل مقصاً كبيراً ليقطع الشباك ويطلق سراح النسور فتنطلق حرة طليقة، ولا يملك الحكيم إلا أن يضحك مستهزئاً بالمجنون المعتوه.. إلا أنه مع ذلك يكون مستعداً لقبول الخلاص على يدي هذا الأبله السليم النية.

وها هو ذا يطلب منه أن يدعو إليه تلاميذه ليتحدث إليهم.. فقد فهم كل شيء الآن على وجهه الصحيح.. «إننا لا نرى الحق.. والله يرى الحق فينا.. فلتصل أيها المجنون وادع ربك أن يظهر لهم إحدى علاماته ويستنقذ أرواحهم وهم أحياء!»..

ويموت الرجل الحكيم.. ويقول المجنون لتلاميذ الحكيم: «لا تتحركوا! لقد طلب أستاذكم أن تظهر لكم علامة من علامات الله عسى أن تنجيكم.. فانظروا ماذا خرج من فمه! إنه شيء صغير ذو جناحين.. شيء صغير متألق.. وإنه ذهب الآن نحو الباب».

وفي تلك اللحظة يظهر الملك عند الباب ماداً ذراعيه كأنما يحاول أن يمسك بروح الرجل المجنحة.. ثم ها هو ذا يقبض يديه، فيقول الرجل المجنون: «إن الملك قد أمسك بالروح في يديه بالفعل.. وإنه سوف يفتحهما في جنة الخلد.. حيث تنطلق روح الحكيم تمرح وتفرح»!.

ولعلنا نلاحظ في هذه المسرحية نزعة غلاة المتصوفة في الزراية على العلم والعلماء، واعتقادهم أن الجنة دار محبوسة على من حسنت عقيدته في الغيب مهما كان المعتقد، من البلهاء والمجانين المعتوهين والذين لا يوجد في رؤوسهم مثقال ذرة من علم. وإليك الخلاصة لمسرحية بيتس.. مسرحية تتسم بالتفكير الجدي وإن يكن موضوعها يدور حول ما بين العلم والإيمان من تباين، وإن لمسنا فيها ألواناً أخرى من التباين، بين الفرد والمجتمع وبين المدينة المعقدة والبساطة التي لم تعرف زخرف الحياة بعد[1].

---

(١) أشهر المذاهب المسرحية، تأليف دريني خشبة، ص٢٨٠ وص٢٨٥ .

الفصل التاسع

المدرسة الوجودية

قامت في باريس خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها حركة مسرحية مهمة لفتت إليها الأنظار واستطاعت أن تحل بؤرة الاهتمام العام لفترة من الزمن.

لقد اعترض الاحتلال الألماني سبيل المسرح الباريسي بشكل خطير، لكن حتى خلال ذلك الوقت انبعثت حيوية أخاذة، بينما حملت إلينا مواسم ما بعد الحرب مسرحيات عديدة شيقة الشكل والمضمون، وإن كان ذلك لا يستتبع أن تطيب لنا كل منها. وقد كانت السبل التي اتخذها الكتاب المسرحيون متعددة حقاً حتى ليصعب أن نعرف أفضل الطرق لمعالجتهم.

وربما أجزنا لأنفسنا على سبيل التيسير أن نبدأ بذلك المؤلف الذي شغل حلبة المجادلات العامة أكثر من أي مؤلف آخر في المدة الأخيرة، وهو جان بول سارتر. إن «الوجودية» التي يقترن بها اسمه ليست ذات خطورة كبيرة، فالمذهب الوجودي- كموقف أكثر منه كفلسفة محددة - يمكن أن يعد إلى حد كبير امتداداً لمذهب السرياليين وغيرهم، فهو في الحقيقة مثل هذه المذاهب، يعترف بوجود قوى في الإنسان خارج نطاق الإدراك كلية، لكنه في الوقت نفسه لا يقترح أن يركز كل اهتمامه على مثل هذه القوى. فالوجودي بالأصح يعلن أن الإنسان إذ ينكب عقلياً على تقييم أي مظهر للحياة، تواجهه طوال الوقت وتريعه مدركات ليست فقط

خارج نطاق العقل، بل مناقضة له تماماً. لذا فهناك في الحياة الإنسانية سخرية وتناقض موجودان دائماً، وسخرية التناقض هذه على وجه التحديد هي التي ينادي الوجوديون بوجوب كونها مادة الفن.

وهم بنظرتهم هذه لا يوردون شيئاً جديداً، فشكسبير - حين جعل «هاملت» يفكر في معجزة الإنسان التي هي في النهاية مجرد جوهر من تراب - وجودي حقاً، ما دمنا نأخذ في اعتبارنا «الفلسفة» الأساسية، لأن كيركجارد - الذي غالباً ما يعتمد عليه المحدثون - أسس تفكيره على التناقض الواحد الجوهري: التناهي المرتبط بطبيعة الإنسان الخالدة. إن ما يميز سارتر هو المرارة العجيبة التي يعبر بها عن التناقض، فكأنه يركز على جوهر التراب أكثر من تركيزه على معجزة الإنسان. ويختار سارتر أن يستخدم في صالح القبح ما منحه من موهبة عالية لا شك فيها، وما منحه من غريزة لابتكار مشاهد مسرحية فعالة، فهو يحب كل ما هو عفن عطن، وهو في صوره يظهر ولعاً عجيباً بالاستعارات والتشبيهات المأخوذة من عمليات الهضم، حتى لينطبع في نفوسنا أنه بينما كان هاملت يفكر أساساً في الإسكندر يفكر سارتر أساساً في النواجيذ.

ومن الواضح أن هناك سلسلة أخرى من التناقضات تبعث الحياة في فكر هذا المؤلف، فالإنسان يقيم الدنيا الاجتماعية التي يعيش فيها، مع ذلك فكل فرد يجد نفسه في موقف لا سلطان له عليه، وهنا يضطر أن يتصرف (لو عاش) دون أن يعمل بالضرورة الأشياء التي كان ينبغي عملها، إنما يعمل الأشياء التي يبدو أنها تقدم أفضل الاحتمالات. وهكذا

فالفرد يوضع أمام مائدة قمار كبيرة ويقامر طبقاً لإلهامه، والكرة التي تدور على حافة العجلة قد تقف عند الرقم الذي اختاره، والأغلب أنها ستتجاوزه، وإلى هذا تضاف فكرة أخرى.

فالإنسان حيوان اجتماعي، ومع ذلك فكل فرد كيان وحيد في الوقت نفسه، نعيمه وجحيمه بداخله، وهذا التناقض يعني أنه على الرغم من كوننا تجمعيين فإن أرواحنا تبقى كيانات وحيدة دائماً.

ونجد تعبيراً لهذه الشرائح من الفلسفة في مسرحيات سارتر التي تعطيها نزعتها المميزة، ففي «لا مخرج» (١٩٤٤) يقدم لنا ثلاثة موتى في جهنم: جارسان وأيستل وأينيز، لكنها جهنم بلا نيران، إنها قاعة استقبال في الإمبراطورية الثانية، والآلام المنصبة على الملعونين هي الآلام التي يخلقها هؤلاء الثلاثة التي حكم عليهم أن يعيشوا أبداً معاً في شقاء التوتر العصبي. فجارسان المستبد وأينيز الشاذة جنسياً وأيستل قاتلة الأطفال لا أمل لهم الآن في الهرب من بعضهم بعضاً. «إن جهنم.. هي الناس الآخرون» في رأي سارتر، وتظهر أوجه أخرى من اهتمامات سارتر في «موتى بلا قبور» (١٩٤٦) التي يستعمل فيها كل الحيل لتصوير أقصى أنواع الرعب المسرحي بما في ذلك تعذيب أحد سجناء المقاومة على أيدي شرطة فيشي، وكذلك في «العاهرة المحترمة» (١٩٤٦)، وهي معالجة تهكمية لإعدام الزنوج في الولايات الجنوبية بأمريكا. وفي هاتين المسرحيتين، كما في كل أعمال سارتر، انجذاب متطرف نحو عذاب الحياة، وهو اتجاه قد يبدو في حينه أنه يضع سارتر في مستوى بعض الكتاب الطبيعيين اليائسين الذين ظهروا في بداية القرن العشرين. ومع ذلك فسارتر يظهر عاطفة أصيلة نحو خلق نوع

جديد من التراجيديا يكون فيها الموقف وليست الشخصية هو القوة الأكثر سيطرة، فهو يقول:

«إن الرجل الحر داخل إطار ظروفه هو الرجل الذي يختار لغيره، سواء أراد أم لم يرد، حين يختار لنفسه، هذا هو مادة مسرحيتنا.. وفي هذا نعود لفكرة التراجيديا كما رآها الإغريق».

فأشخاص هذه المسرحيات القديمة كما يؤكد هو يجمعون أنفسهم «شحنات عاطفية لها أصلها العميق في داخلنا وتعابير عن هزيمة لا تقهر، تعابير هي تأكيدات لمجموعات من القيم والحقوق مثل حقوق المواطن وحقوق الأسرة والأخلاقيات الفردية والأخلاقيات الجماعية وحق القتل وحق الكشف للكائنات البشرية عن حالتها التي تستحق الرثاء وهكذا».. إن رؤياه على الأقل هي رؤيا كاتب تراجيديا.

ويقترن ألبير كامي بسارتر اقتراناً وثيقاً. وألبير كامي هو مؤلف «سوء تفاهم» (١٩٤٤) و«كاليجولا» (١٩٤٥)، الأولى ليست مسرحية ملهمة، وهي تقوم على الأسطورة القديمة التي كانت مألوفة من قبل على خشبة المسرح وتتناول أبوين قتلا دون قصد ابنهما العائد بعد طول غياب. والقصة تغدو في يدي كامي حكاية امرأة مسنة تعيش وحيدة مع ابنتها وتحلمان معاً بشيء واحد فقط، جمع مال يكفيهما للابتعاد عن المدينة التي تعيشان فيها، وقضاء بقية حياتهما إلى جانب البحر. وقد قتلتا عدة مسافرين نزلا في المنزل الذي تديرانه، والآن لا يعوزهما إلا القليل، ويصل شاب وتود الأخت أن تبقي عليه بسبب إحساس لا تستطيع تفسيره لنفسها، لكن الأم قد قدت من صخر.

وفي الصباح، وقد فعلت الفعلة، تكتشفان أنه ابن الأسرة، وقد أخفى شخصيته حتى لا يسبب لأمه وأخته صدمة لا طاقة لهما بها. أما «كاليجولا» فهي أكثر أصالة، وهناك توتر عجيب في هذه الدراسة القوية لرجل منح سلطان الحياة والموت يسلك سبيلاً جنونياً عدمياً تماماً، فهو يحلم بأن يحوز القمر.. ويدرك استحالة ذلك، فيحاول بجنون السيطرة على رعاياه.. إنه حقيقة عالم الجنون.

ويحاول كاليجولا في جنونه أن يوضح للناس جميعاً سخف العيش. وتعرض الفكرة في قوة وبساطة معاً. ومما يميز أسلوب المؤلف دخول كاليجولا لأول مرة:

«تبقى خشبة المسرح خالية لحظة. يدخل كاليجولا خلسة من اليسار. يبدو عليه الذهول، فهو قذر، مبلل الشعر، ساقاه متسختان.. يرفع يده إلى فمه مراراً، يذهب إلى المرآة ويتوقف إذ يرى صورته، يتمتم بشيء غير واضح ثم يجلس إلى اليمين وركبتاه منفرجتان عن بعضهما بعيداً وذراعاه تتدليان من بينهما. يدخل «هلكون» من اليسار، إذ يرى «كاليجولا» يتوقف في جانب خشبة المسرح ويرقبه في صمت، يستدير كاليجولا ويلمحه.. فترة صمت..

هلكون: (لشخص خارج خشبة المسرح): طاب يومك يا يوس.

كاليجولا: (ببساطة) طاب يومك يا هلكون. (صمت)

هلكون: تبدو متعباً.

كاليجولا: لقد سرت كثيراً.

هلكون: نعم.. لقد غبت عنا وقتاً طويلاً. (صمت)

كاليجولا: كان من العسير العثور عليه.

هلكون: ماذا؟

كاليجولا: ما كنت أنشد.

هلكون: وماذا كنت تنشد؟

كاليجولا: (وهو لا يزال يتكلم ببساطة) «القمر».

وتبقى أمامنا صورة القمر هذه عبر الأهوال الطويلة لمسرحية يتمتع فيها هذا الرجل المجنون بسلطان الموت على جميع العالم المحتضر.

ونخلف كاليجولا كما ظهر أمامنا لأول مرة، فهو في النهاية أغبر الوجه يتكلم إلى صورته في المرآة:

«كاليجولا! أنت حر، يقع عليك اللوم قل أو كثر، لكن من يجرؤ أن يدينني في هذا العالم بلا قاض، حيث لا يوجد بريء؟ (في نغمة تثير الرثاء ملتصقاً بالمرآة) أترى؟

لم يأت هلكون.. لن يكون القمر لي.. لو كان القمر لي».

وسيمون دي بوفوار مؤلفة أخرى من أنصار جماعة الوجودية، وهي صاحبة «الأفواه عديمة الفائدة» (١٩٤٥) التي تعطي أحسن مثل لما يصفه سارتر بهدف رفاقه من تقديم الشخصيات الدرامية على خشبة المسرح. فالمؤلفون ينشدون، هكذا يقول سارتر، أن يعرضوا (كرب إنسان حر وذي نفسية رضية معاً)، يحاولوا بكل إخلاص أن يعرضوا (كرب إنسان حر في اختياره، وهو أنه حين يختار مصير الآخرين فهو إنما يختار في الوقت نفسه نمط سلوكه هو). وفي قصة المحافظ الذي تحاصر مدينته فتواجهه ورطة التخلص من «الأفواه عديمة الفائدة» (الرجال العجائز والأطفال والنساء)، أو ترك أهل المدينة جميعاً يموتون

جوعاً، تعطينا دي بوفوار نموذجاً أصيلاً للموقف الذي يجثم على فكر الوجوديين ونراود أحلامهم.. إن كلمات كيركجارد الشهيرة «إما .. أو» تتجسد درامياً هنا.

ونحن لا نستطيع الجزم بما سيصدر عن هذا النوع الجديد من الدراما، ومع ذلك فما من شك في أن الأسلوب الوجودي لا يزال أمامه بعض السبيل في فرنسا، وأن هناك فعلاً دلائل لنفوذه في الخارج. وربما لا نكون مخطئين حين نشير إلى أن بعض روح هذا الأسلوب يظهر في آخر عمل لأونيل، وقد لا يكون واقعاً تحت تأثير سارتر المباشر، غير أن هناك شيئاً مشتركاً بين السخرية الممتعة في «مجيء رجل الجليد» والمرارة التي تنفث اللعنة على آرجوس، ومن المحتمل أن هذا النمط الفني الحديث سيكون ذا قوة في المسرح شبيهة بقوة السيريالية، مثبتاً أن تأثيره غير المباشر أكثر أهمية مما يكتب صراحة في القالب الوجودي[1].

---

(١) المسرحية العالمية، الجزء الخامس، تأليف الإرديس نيكول، ترجمة الدكتورة نور شريف، مراجعة حسن محمود، ص٢٨٩ وص٢٩٨ .

موقفنا من الوجودية

الوجودية نسبة إلى الوجود، ولكل شيء عند الوجوديين وجود وصورة، والصورة هي مجموعة من الخصائص والصفات الثابتة التي يتصف بها الشيء، فهي جوهر الشيء الموجود أو ماهيته، أو (ما هويته) كما يعبر عنها بعض الوجوديين.. نسبة إلى: ما هو؟.. أما الوجود فهو كينونة الشيء بالفعل في هذا العالم.. والشيء لا تكون له صورة إلا إذا وجد أولاً.. ولذلك كان الوجود سابقاً على الصورة في نظر الوجوديين.. وهم في ذلك يختلفون عن أفلاطون في نظرية المثل المشهورة التي تجعل الصور سابقة على وجود الأشياء.. وهكذا يقول الوجوديون بوجود الأشياء أولاً.. ثم هي تتولى بنفسها صيرورتها إلى الصورة التي نريد.

يقصد الوجوديون بهذا الكلام عن الوجود والصورة الإنسان قبل أي شيء آخر.. بل لعلهم لا يقصدون به شيئاً آخر غير الإنسان.. بل يذهب سارتر إلى أن وجود الأشياء يأتي بعد صورتها إلا في الإنسان.. إذ يتحقق وجوده أولاً ثم تتحقق صورته: أي «صفاته أو ماهيته أو هويته».

وهذه الفئة من الوجوديين هي الفئة المادية التي تنكر وجود الخالق الذي يخلق الناس، وما يعملون فيما يؤمن المؤمنون بوجوده.. وهم ينكرون وجود الخالق لأن الإنسان الوجودي في نظرهم هو الذي يتولى خلق أعماله، ويحدد صفاته أو ماهيته أو صورته بنفسه على ضوء ما يراه بعد أن يفكر ويختار اختياراً حراً لا يمليه عليه أحد من الخارج.. حتى ولو كان هذا المملي من الوجوديين أنفسهم.

على أن من الوجوديين فئة أخرى تؤمن بوجود الخالق.. وهؤلاء هم الوجوديون الدينيون، أو الوجودية المؤلهة، أي التي تعترف بوجود إله خلق الإنسان لكنه لم يخلق أعماله.. إن الله في نظر الوجوديين الدينيين يخلق الإنسان، ثم الإنسان بعد ذلك هو الذي يخلق أعماله بنفسه.. أي أنهم يرفضون فكرة الجبر ويؤمنون بفكرة الاختيار.. ومن هنا كانوا وجوديين يؤمنون بوجود الإنسان أولاً.. ثم بالصورة التي يخلقها الإنسان ثانياً.. وزعيم هذه الفئة هو جبرائيل مارسل، ومن زعمائهم كيركجارد (منشئ الوجودية وأستاذ ابسن العظيم) ثم كارل ياسبرز.

ولعلنا ندرك هنا أن هذه المشكلة الأخيرة هي من المشاكل التي لا تزال تثير بيننا نحن المسلمين كثيراً من الجدل والنقاش الحاد.. ولو كنا نحن نؤمن بما يؤمن به هؤلاء الوجوديون الدينيون، لما كان هناك معنى لإرسال رسل ولا لحساب وثواب وعقاب.

أما الوجوديون الملحدون الذين لا يؤمنون بوجود إله فزعيمهم هو جان بول سارتر، ومنهم هيدغر وأونانا نونو وألبير كامي وسيمون دي بوافوار.

وتقوم فلسفة هؤلاء على وجوب أن ينظر الإنسان في مجتمعه وفي العالم الذي يعيش فيه، وما يجب عليه أن يقوم به في هذا المجتمع وفي ذلك العالم ليكون وجوده مشروعاً..

ولا يستطيع الإنسان أن ينظر في مجتمعه وفي العالم الذي يعيش فيه ليقوم بما يجب عليه أن يقوم به فيهما حتى يكون وجوده مشروعاً إلا إذا كان وعيه حراً حرية مطلقة.. ولن يكون وعيه حراً حرية مطلقة إلا إذا انتزع نفسه من ماضي القطيع الإنساني كله، ولا سيما ذلك الجانب من القطيع الذي يعيش فيه، والبيئة التي يحيا فيها، بكل مقومات هذه البيئة

من آداب وتقاليد وعقائد وأديان وفلسفات والتزامات..

والإنسان (الوجودي) ينتزع نفسه من ذلك كله ليعود إلى التفكير في الماضي الزاخر، وليحدد موقفه من الحاضر الذي هو فيه لكي يصنع مستقبله الذي يرضاه. وهو الذي لا تتدخل في صنعته تلك العوامل التي لم يكن له فيها رأي والتي تفرض نفسها على غير الوجوديين فرضاً سخيفاً يجعلهم مجرد آلات مستعبدة حددت لها وظائفها تحديداً لا يستطيعون منه فكاكاً.

والإنسان حيثما ينتزع نفسه من هذا الماضي الزاخر بكل مقوماته، وحينما يعود ليفكر في كل تلك المقومات، يكون عند كل منها حيال (موقف) من المواقف، وعندما يشرع في التفكير في كل من تلك المواقف يشعر بشيء من (القلق) الذي يعذبه ويضنيه.. إنه نزاع بين ذاته الحرة المستقلة الواعية والعناصر التي يتألف منها ذلك الموقف.. فإذا انتهت تلك المعركة الداخلية بينه وبين هذا الموقف وانتهى من ذلك إلى قرار فإنه (يلتزمه)، أي أنه يلزم نفسه عن اختيار واقتناع وإيمان ووعي بما انتهى إليه، ولا يتحول عنه ولا يثنيه عنه شيء مهما لقي في سبيل ذلك من آلام أو تعذيب.. إلا إذا تغير الموقف إلى موقف آخر، فيصبح الوجودي حيال موقف جديد.. وهنا يعاوده القلق ويعود إلى التزام جديد..

وهكذا تكون (ذاتية) الإنسان مصدراً لجميع أفعاله، وليست (ذاتية) الإنسان إلا حريته التامة المطلقة، وهي أساس الفلسفة الوجودية الملحدة.

ولا بد هنا من إيراد ما يرد به خصوم هؤلاء الوجوديين الملحدين على

تلك النظرية في الحرية المطلقة.. ومن هؤلاء الخصوم الوجوديون المؤمنون أنفسهم.. إنهم يذهبون إلى أن تلك الحرية المطلقة تنتهي إلى الفوضى المطلقة.. بل الفوضى المدمرة والفردية التي لا يمكن أن تؤلف مجتمعاً أبداً، وإلا كان مجتمعاً متنافراً يأبى كل فرد أن يتقبل فكرة من فرد آخر حتى يقف منها موقفه الذي لا بد أن يشعر فيه بالقلق ثم ينتهي فيه إلى الالتزام.

ويضرب خصوم الوجوديين المثال الآتي:

لنفرض أن جندياً وجودياً يعمل في فرقته من الجيش في معركة من المعارك، وأن قائده أصدر إليه أمراً بإطلاق النار.. فإذا طبقنا النظرية الوجودية رأينا أن هذا الجندي يجمد ولا ينفذ أمر قائده حتى يفكر في هذا الأمر الذي صدر إليه من خارج ذاته.. هل هو أمر معقول؟.. ولماذا هو معقول؟.. وقد يسأل الجندي نفسه عن الفائدة التي يمكن أن يسفر عنها إطلاق الرصاص.. وقد يصل القائد فيجد الجندي متلكئاً في تنفيذ أوامره بإطلاق النار.. وهنا يحدث أمر من الأمور.. فإما أن يقتله القائد لعصيانه.. وربما يسأل الجندي قائده عن الحكمة من إطلاق النار.. فإذا كان القائد غراً وأبله راح يشرح للجندي موقف الجيش وأن هذه هي خطة القيادة العامة التي أصدرت الأوامر بإطلاق النار. ولكن القيادة العامة مصدر خارجي ولا شك لها بذاتية صاحبنا الوجودي، ومن ثمة فهو لا يطيعها ولا يخضع لأوامرها، فإذا كان القائد شديد البلاهة راح يناقش الجندي الوجودي ليقنعه بأن مصلحة الوطن هي إطلاق النار وتنفيذ أوامر القيادة العامة.. الوطن ومصلحة الوطن؟! «يا عجباً! وما الوطن وما مصلحة الوطن؟.. إنني أنا وجودي، وأنا أقرر ما الوطن وما

مصلحة الوطن! وليست القيادة العامة! وهذا موقف جديد لا بد لي أن أقف حياله لأفكر فيه، ولكنني أشعر بالقلق.. ثم ألتزم.. وقد ألتزم شيئاً مختلفاً عما تراه القيادة العامة.. وربما كان هذا الشيء هو عدم إطلاق النار.. بل ربما كان الانضمام إلى الأعداء وخدمة قضاياهم، لأنها قد تكون أقرب إلى العدالة والمنطق.. وربما كانت هذه الحرب التي نحاربها حرباً لا داعي إليها ولا موجب..

وعلى هذا النحو يفكر الجندي الوجودي.. وقد يلبث في هذا التفكير وفي هذا الجدل مع قائده خمس دقائق أو عشراً.. وخمس دقائق أو عشر في حياة المعركة قد تكون من أسباب كسبها أو خسرانها. فإذا كان هذا هو موقف جندي وجودي واحد، فما بالك بجيش يكون كل جنوده أو معظمهم من الوجوديين؟!

أليست هذه الحرية الوجودية المطلقة هي الفوضى المطلقة.. الفوضى المدمرة؟.. وقس على ذلك معظم مواقف الوجوديين الأحرار تلك الحرية المطلقة. إن كل جندي من جنود هذا الجيش لا شأن له بما يفكر فيه غيره من الجنود.. إن كلاً منهم يرى رأيه هو.. وهو الذي يحدد الموقف ويلتزم الالتزام الواجب!.. والعدو لا ينتظر.. إنه يطلق النار.. إنه ينتصر!.

ويحاول الوجوديون أن يردوا على هذا الاعتراض، فماذا يقولون؟ اسمع رأيهم في ذلك!: «ليست الحرية الفردية وعي أن يفعل المرء ما يحلو له.. لكنها الوعي الكامل بما يجب أن يسلكه بما يمليه عليه كل موقف من المواقف بما له من خصائص، وبأن يكون الوجودي مستقلاً في اختياره، وعلى أن يكون (ملتزماً) بكل ما يحيط به موقفه من وقائع.

والحرية لا تتحقق إلا في الالتزام الذي تدخل في معناه الحقائق المحيطة بالموقف، التي تملي على المرء سلوكه المشروع إزاء هذا الموقف. وهذه الحقائق لا قيمة لها عند الوجوديين إلا بما يضفيه عليها الوجودي من قيمة في كل موقف على حدة.. إنه وحده هو الذي يفصل فيها ويحدد طريقته في التصرف نحوها، وهو بذلك يكتشفها من جديد ويخلقها خلقاً آخر!..». وهذا رد لا ينقص من الاعتراض على الوجوديين شيئاً.

ومما يأخذه خصوم الوجوديين عليهم عدم احتفالهم بالقيم العالمية، وعدم تأملهم في القيم الإنسانية تأملاً تجريدياً مقصوداً لذاته، وعدوهم اللدود جوليان بدأ يشن عليهم من أجل ذلك حروباً متوالية، ويتهمهم بأنهم قوم ماديون وماديتهم راجعة إلى إنكارهم الروحانيات.

على أن أعظم ما يأخذه عليهم خصومهم هو شططهم في إنكار وجود الله، ثم فشلهم بعد ذلك في تعليل وجود هذا العالم، وقد أسلمهم ذلك إلى يأس قاتل وأقوال جامحة وسلوك يقوم على التجربة التي يبيحونها في كل شيء، التي لا يعرفون فيها الحياء، يدوسون في سبيلها القيم الأخلاقية جميعاً، وإن ادعوا أنهم يهدفون إلى بناء أخلاقية إنسانية تحل محل الأخلاقية الدينية، كأن الأخلاق الدينية مجردة في نظرهم من القيم الإنسانية.

أما أن إنكارهم وجود الله قد أسلمهم إلى اليأس القاتل، فواضح فيما ختم به سارتر كتابه «الكينونة والعدم» إذ يقول إنه فشل في تعليل خلق هذا العالم: «لا سبب للكينونة ولا عقل.. ولا ضرورة!».. أو قوله: «إن هذا العالم محال وعدم ولا شيء.. وإنه وجد من غير علة، ويمضي إلى غير علة..». أو كما يقول في كتابه «الغثيان»: «يولد كل مولود بدون سبب

عـــقلي وبلا داع، وتمتــد حـــيـــاته بواقع من الضـــعف.. ثم يموت بالمصادفة!..».

و«سارتر» يلح عليك بتلك المعاني لتؤمن معه بمحالية هذا العالم وعدم معلوميته حتى يزين لك التخلص منه بالانتحار أو بأي شيء آخر، فيقول: «أليس من الحكمة أن يتخلص الإنسان من هذا العالم غير المعقول بالانتحار؟..» فإن لم ترد أن تطاوعه على الانتحار فأقل ما يطالبك به ألا تؤمن بوجود إله لهذا العالم غير المعقول.. والذي ليس فيه إلا الحقيقة الإنسانية، إن كان ثمة حقيقة إنسانية، التي هي عبارة عن جهد مستمر لكي يصبح الإنسان هو الله (!..) (الكينونة والعدم ص٦٦٤).

ويذهب جورج باتاي إلى ما يذهب إليه سارتر فيقول: «إن إنكار وجود الله هو وحده العمل الذي يدل على بطولة» (!..) (المسيء ص٧٩)، كما أنه يؤمن بما يؤمن به سارتر، أي بمحالية البشرية وبعدها عن المعقول.

وليس سارتر أو جورج باتاي هما اللذان يؤمنان بمحالية الكون والتاريخ وأنهما عبث في عبث وأنهما ينافيان المعقول، بل يجاريهما في ذلك ألبير كامي الذي ينطوي على نفسه وينحبس فيها وهو يتقمص شخصية بطل أسطورته (سيسيف، التي ظهرت سنة ١٩٤٣)، فلا يرى إلا سبيلين للخلاص من هذا المحال كله.. المحال الذي ينافي المعقول.. وذلك إما بالانتحار كما رأى سارتر، وإما بالثورة كما تراءت لسيسيف، وكما ثابر على القيام بها على الرغم من تقدمه في العمر.

إن سارتر لا يرى في الإنسان إلا موقفاً من المواقف، أو حالاً، فطبقيته وأجره وطبيعة عمله هي التي تضع له شروط حياته وتفرضها عليه فرضاً، بل إنها هي التي تفرض عليه أحاسيسه وأفكاره (كتابه: مواقف

ج٢ ص٢٧ وص٢٨)، وهو بهذا يؤمن بما يؤمن به الجبريون.. لكنه لا يلبث أن يتردد فيقول وكأنه نسي جبريته تلك: «إن الإنسان مختار (!..) ونحن لا نعمل ما نريد.. ونحن مع ذلك مسؤولون عما نحن كائنون.. هذا هو الواقع»!.. (الصفحة نفسها!..).

ويقول أيضاً: «إنني لم أختر هذه الحياة ولم يكن لي رأي في ولادتي.. ولكني بموقفي من واقع ولادتي (الإحساس بالعار أو بالفخر أو بالتشاؤم أو بالتفاؤل) أكون من وجهة معينة قد اخترت حياتي وأردت أن أولد!..».

وسارتر - وغيره من الوجوديين الذين ينكرون عالم الصور - يقرر في كتابه «الوجودية فلسفة إنسانية» ص٣٤، ٣٥ ما يأتي معترفاً بعالم الصور: «حين قام الأساتذة الفرنسيون حوالي عام ١٨٨٠ بمحاولة إنشاء أخلاقية لا دينية كانوا يتكلمون هكذا تقريباً: الله افتراض غير نافع، وهو يكلفنا كثيراً، فنحن نلغيه (!..) لكن من الضروري مع ذلك لكي نستطيع إنشاء أخلاقية ومجتمع وعالم متجانس منضبط أن ننظر نظرة الجد إلى بعض القيم فنعتبرها موجودة (!..) سبقاً للتجربة (!..) فمن ذلك:

أن يكون افنسان شريفاً سبقاً للتجربة (!..) وألا كذب، وألا يضرب زوجته، وأن يستولدها أطفال..الخ.. ويتعين علينا أن نقوم بعمل صغير يسمح لنا أن نبين أن هذه القيم موجودة في سماء الإدراك (!..) وأن يكون الله غير موجود (!..) وبتعبير آخر - وهذا كما أظن هو الاتجاه الفكري لجميع ما نطلق عليه في فرنسا اسم (الراديكالية) - إنه لا يتغير شيء عما لو كان الله موجوداً، فثمة نجد المقاييس نفسها!.. من الشرف والتقدم والإنسانية والعدالة.. وهكذا نكون قد جعلنا من فكرة الله

فرضية منسوخة تموت في هدوء ومن ذاتها (..)».

وهذه هي خطة الوجودية الإلحادية في إقامة أخلاقية إنسانية غير دينية.. ولعلنا نشعر في ثنايا هذا التخبط بذلك (القلق) الوجودي الذي يسبب العذاب والألم للوجوديين الملحدين، وهو ما يلاحظه بول فولكييه مؤلف كتاب: «هذه هي الوجودية» فيقول ص٦٩:

«.. إن الوجوديين بإطراحهم كل عالم المثل الروحية واعتباره تصورات خيالية مجردة يصلون إلى هذا التناقض المؤلم: وهو أن عليهم أن يختاروا دون أن يكون لديهم أي مبدأ للاختيار، أو أي مقياس يشير لهم أنهم أحسنوا صنعاً أو أساءوا.. هذا هو الأساس للقلق الوجودي، وليس هذا القلق ناتجاً عن خوف من خطر واضح، بل هو شعور حاد بأن الإنسان ألقي في هذا الكون دون أن يريد، وأنه محمول حملاً على عمليات اختيارية (..) لا يستطيع أن يرى جميع عواقبها ونتائجها.. ولا يستطيع تبريرها كلها.. وهو شعور مؤلم..»».

وبعد.. فليس من خطتنا في هذا الكتاب استعراض جميع وجهات النظر في كل ما قيل عن كل مذهب.. لكننا، ونحن مسلمون، لا يصح أن نقف موقفاً محايداً بين الوجوديين الملحدين وخصومهم من الوجوديين المؤمنين وغير الوجوديين... إن ديننا أعز علينا من كل هذا العبث.. إنه دين يتسع لأرقى المثل الإنسانية، بل هو لم يوجد إلا لإقامة هذه المثل.. والذين يظنونه غير ذلك هم غنم ضالة كما قال السيد المسيح.. إن الوجودية لا تأمر بحسنة إلا وهي من صميم ديننا، وأول هذه الحسنات حرية الفكر وحرية الاختيار، وكتابنا صريح في أن المسلم الذي لم يؤمن بعقله وقلبه ليس من الإيمان في شيء.. والذين يوصون الإنسان بأن

ينسى مـائة مليـون مـن السنـين كلهـا خلـق وتطور وفكر وفلسـفـة وآداب وشرائع لكي ينشئ نفسه بنفسه وأخلاقه بيده وأن يختار لنفسه طريقة في هذه الحياة.. قوم خياليون.. ولا نصفهم بأكثر من هذا.. ولسنا ندري لماذا لا ننتفع بحكمة موسى ومحبة عيسى والدين الوسط الذي جاء به محمد ليكون اختيارنا عن بينة ولننتفع بتجارب غيرنا وحكمتهم؟.. لماذا نرفض كل ما يجيء من خارجنا؟!.. لماذا نحرم أنفسنا من الأمل الذي يعود علينا من الإيمان بوجود إله عادل رحيم لنستسلم إلى هذا اليأس القاتل الذي يعود علينا من الإيمان بمحالية هذا العالم وعدمه وأنه وجد بغير علة ويمضي إلى غير غاية؟!...

على الذين يطلبون الوجودية الملحدة باسم حرية الفكر أن يترووا قليلاً قبل أن يقعوا في الهوة السحيقة التي يريدون أن يقذفوا بأنفسهم وبأمتهم فيها.

الفصل العاشر

المدارس المعاصرة الأخرى

اختلفت وتباينت المدارس الفنية في المسرح وأصبح لكل كاتب مسرحي شخصيته الفنية الخاصة، حتى لم يعد من الممكن وضع إطار حول مجموعة من الكتاب أو المسرحيات وتحديد مدرسة واضحة لها.. لقد أصبح النقد المسرحي اليوم يتناول كل كاتب على حدة ويطلق عليه الاسم الذي يراه.. إنهم جميعاً يستفيدون من تجارب بعضهم بعضاً ومن تجارب السابقين.. وسنحاول في هذا الفصل أن نقدم بعضاً من أشهر هؤلاء المسرحيين وأهم خصائصهم الفكرية.

الاتجاه إلى العالمية عند آرثر ميللر

في يوم المسرح العالمي، استقبلت مسارح العالم كله ليلة ليست كبقية الليالي، ليلة أطفئت فيها أضواء الصالة، وأضيئت أضواء المسرح، وسمع الجمهور دقات المسرح التقليدية، ثم رفع الستار.. لا عن مسرحية تمثل، ولا عن ممثلين يؤدون أدوارهم، ولكن عن المنظر خالياً من كل شيء، إلا من صوت ينبعث في جنبات المسرح يقرأ كلمات الكاتب المسرحي آرثر ميللر.. كلمات لا يزال صداها يدوي في الآذان، إنها البقية المتبقية من ذلك اليوم المشهود الذي سمعناها فيه، وكأنما صوت الإنسان يتكلم أو صوت الضمير العالمي تتلقاه الأسماع من وراء الكواليس.

«في عصر فقدت فيه السياسة والدبلوماسية سلطانهما بشكل ملحوظ، فإن إمكانية الفن، التي هي غضة ولكنها باقية، ليتحتم عليها أن

تحفظ المجموعة البشرية في وحدة واحدة، فكل ما يمكن أن يشير إلى أننا ننتمي إلى نفس النوع له قيمة إنسانية».

وهكذا أيقن الجمهور في تلك الليلة أنه أمام مسرح شاسع هو العالم كله، وأن هذا المسرح تحتله أكبر فرقة تمثيلية هي الجنس البشري بأجمعه، وأن هذه الفرقة تقدم أبشع مسرحية عرفها التاريخ الحديث.. مسرحية الحماقة التي لا تزال عنواناً لتصرفات بعض رجال السياسة والعالم الذي يقترب في لحظات كثيرة من شفا الهاوية، والجنون الذي أصبح من الممكن أن يتغلب في موقف يائس.. ثم.. ثم.. أرواحنا التي تعاني من فقدان كل شيء لجدواه، وقلوبنا التي يهددها العجز عن العمل بالتوقف عن النبض والخفقان. ولكن المؤلف رغم هذا كله آثر أن يطلق على مسرحيته اسم الأمل.. الأمل في الإنسان، لأن الشعوب التي تؤمن بالحب والسلام لا بد وأن تفتح مسارحها لكل مسرحية إنسانية فيها شرف الكلمة، وفيها نبل المعنى، وفيها دفء الحياة.

ولم يكن عبثاً ولا مصادفة أن وقع اختيار لجنة (يوم المسرح العالمي) التابعة لمنظمة اليونسكو على الكاتب آرثر ميللر ليفتتح هذا اليوم وتردد كلمته في كل المسارح وبكل اللغات.. فهذا الكاتب ولو أنه أمريكي إلا أنه استطاع أن يتخطى حواجز المكان، بل وحواجز الزمان، فيتخذ من الإنسان موضوعاً، ومن العالم موضعاً، ويجعل وقته هو العصر المعاصر.

ونظرة ولو عابرة إلى قضايا درامياته ترينا أنه قد ارتبط منذ البدء بالمسرح العالمي أكثر من ارتباطه بالمسرح الأمريكي، فالديموقراطية في تفكيره السياسي، والاشتراكية في تفكيره الاجتماعي، والواقعية في فنه الدرامي، كل هذه المتجهات التي نجدها في مسرحياته الرائعة (كل

أولادي) ١٩٤٧، وتعالج مسؤولية الفرد بإزاء المجتمع، و(موت بائع متجول) ١٩٤٩، وتتكلم عن مصير الكادحين في المجتمع التكنولوجي واندحار الفرد تحت عجلات الحضارة الصناعية، و(البوتقة) ١٩٥٣، وتتناول قضية الحرية الفردية وقت الأزمات السياسية وخطر الغزو الأجنبي، و(مشهد من الجسر) ١٩٥٥، وتدور حول فكرة القانون والعدالة وهل القانون هو العدالة أم أنه قد يكون في بعض الأحيان مناهضاً للعدالة؟، أقول إن كل هذه المتجهات التي نجدها في مسرحيات ميللر جعلته أقرب ما يكون إلى كاتب مثل ابسن أو آخر مثل شو، وأبعد ما يكون عن تينسي وليامز أو كليفورد أدوتس أو جورج كيلي أو غيرهم من الكتاب الأمريكان الذين ارتبطوا بالمسرح الأمريكي ارتباطاً فولاذياً ولم تكن عندهم تلك التطلعات العالمية التي وجدناها عند آرثر ميللر.

إن انفعال ميللر بأحداث عصره وتفاعله معها وفاعليته فيها كل هذا يصدر في الحقيقة عن خلفية ثقافية تشكل ركناً أساسياً في رسالة هذا الكاتب، فعند ميللر كما عند برتراند رسل أن هناك سببية متبادلة بين الفنان وأحداث عصره، وأنه بمقدار ما يتأثر الفنان بهذه الأحداث فإنه يؤثر فيها أيضاً، فظروف العصر الذي يعيش فيه الفنان لها أثر بالغ في تشكيل فنه، والعكس كذلك صحيح، وهو أن فنه يؤثر تأثيراً بالغاً في ظروف عصره. فهذه كلها عناصر متعاشقة يكمل بعضها بعضاً لكي تنتظم أخيراً في سلك حضاري واحد.

وهكذا أصبحنا كما يقول ميللر في مسيس الحاجة إلى استعادة تكاملنا الاجتماعي على أساس من إعادة النظر في وجودنا كله، (لأن الهلاك أو الخلاص لا يقع عبؤه على عاتق فرد واحد، بل يقع على عاتقنا جميعاً). وكما أنه في البدء كانت الكلمة فإنه في الآخر لابد وأن

يجعل لوجوده غاية ومعنى، لأنه حينئذ وحينئذ فقط تكون الكلمة التي يقولها الفنان هي نفسها الكلمة التي يقولها الله.

إن أفضل القوالب الفنية التي تصب فيها هذه الكلمة عند ميللر هي المسرحية، لأن المسرحية من بين سائر الأشكال الفنية هي الشكل الذي لا يتحقق إلا بالتقاء جميع أبعاد العمل الفني، ولأنها الشكل الذي يتوافر فيه أكثر من سواه عنصر المباشرة، ثم لأن كل مسرحية لها قيمتها تعالج ضمناً مصير الإنسان.

فالرؤية الشرعية للدراما في رأي ميللر هي أنها صراع.. صراع الفرد للتكيف مع المجتمع، والدور الشرعي للكاتب الدرامي هو إبراز هذا الصراع ومحاولة رفضه بقدر الإمكان، وعند ميللر أن الكتاب المعاصرين الذين ينصرفون إلى معالجة صراع الفرد مع نفسه فقط لا غير، إنما ينصرفون إلى حالات مرضية لا معنى لها، بل ولا مكان لها في المسرح.. إن «المسرحية الاجتماعية كما أراها هي التيار الرئيسي في المسرح منذ فجر التاريخ، وأما المسرحية غير الاجتماعية فهي تيار فرعي يبتدئ قليلاً ثم لا يلبث أن يختفي، ولا يمكننا أن نأخذ مأخذ الجد مسرحية تعنى بسيكولوجية الفرد من أجل ذاتها مهما بلغت هذه المسرحية من دقة التحليل وقوة الملاحظة».

وأن المسرحية ليست قصة صراع بين نوعين من التفكير الإيديولوجي بمقدار ما هي قصة الكدح في عالم انتفى منه اليقين وأصبح كل شيء فيه موضع شك وارتياب، وإن بقي شيء يستحق أن يصلى من أجله فهو الضمير.. علامة الجنس البشري وعزاء الإنسان، فكل ما يشير إلى أنه ينتمي إلى النوع نفسه له قيمة إنسانية.

أجل يا ميللر.. له قيمة إنسانية.

مسرح اللامعقول عند يوجين يونسكو

عصرنا هو عصر اللامعقول، عصر الإنسان الذي يضحك بلا فرح ويبكي بلا دموع، الإنسان ينظر ولا يرى، ينصت ولا يسمع، يتكلم ولا يقول شيئاً، إنه عصر مريض، ومرضه هو مرض الأمراض، مرض الشعور بالعبث والتناقض واللاجدوى. وأعراض هذا المرض هي السأم، لا السأم العارض الذي يرجع إلى الفقر أوالبطالة أو سوء الطالع، بل السأم الجذري العميق، السأم الكامل الخالص (السأم الذي ليس له مادة سوى الحياة نفسها، وليس له سبب بعد ذلك سوى وضوح بصيرة الحي)، كما يقول يونسكو.

وإنسان اللامعقول هو سيزيف الذي وصفه ألبير كامي بأنه يكره الموت ويحب الحياة ويعصي أوامر الآلهة، الآلهة التي حكمت عليه بأن يدفع حجراً إلى قمة الجبل، وكلما بلغ الحجر القمة انحدر إلى السفح، ويعود سيزيف فيدفع الحجر ويعود الحجر فيسقط من جديد.. وهكذا إلى ما لا نهاية، وسيزيف يعلم أن عمله عبث لا جدوى منه وشقاء لا هدف له، ولكنه يعلم أيضاً أن بطولته في القيام بهذا العمل، لأن التخلي عنه معناه الانتحار، وهو يكره الموت ويحب الحياة، حتى ولو كانت الحياة بهذا العذاب وأكثر.

أما يونسكو فقد انصبت ثورته على (العادات اللغوية) بوصفها موصلاً جيداً من موصلات التفاهم بين الناس، أو بالأصح موصل رديء لتحقيق هذا التفاهم، ذلك أن يونسكو استطاع أن يكتشف حقيقة على جانب كبير من الخطورة والأهمية، هي أن اللغة التي نظن أننا نتواصل بها

ونتفاهم قاصرة عن تحقيق أي نوع من أنواع التواصل أو التفاهم، بل كثيراً ما تؤدي بنا إلى أن نتقاطع ولا نتفاهم، حتى ليشعر الفرد أحياناً وكأنه في عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الآخرين.

تماماً كما كان العجوزان بطلا مسرحية (الكراسي) يعيشان في قلعة مهجورة بجزيرة نائية لأنهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع، فاللغة عقبة في طريقهما، كراسي في عرض الطريق. إنهما وحدهما، ولا يربط بينهما سوى الظلام والعزلة والاغتراب، ولذلك يكتفي العجوز بمخاطبة زوجته بلغة يتوهمان أنهما يتفاهمان بها، والحقيقة أنهما يتوهمان وكفى، فحديثهما ليس أكثر من صيغ لفظية أعدت من قبل، وهي تدور حول أسئلة جاهزة عن أجوبة جاهزة.

وحينما يتاح اللقاء بينهما وبين أعيان المجتمع يستعين العجوز بخطيب يحكي لهم قصة حياته، ولكن الخطيب بدوره لا يجد من الألفاظ ما يعبر به سوى كلمة (الوداع) التي تخرج من فمه ضعيفة تتحشرج.

إن البطل يقف وحده وسط الكراسي الفارغة، واللغة التي يستخدمها ليست أكثر من كلمات فارغة، وزوجته التي يخاطبها ليست أكثر من رجع صداه، والجمهور الذي ينتظره ليس أكثر من أشباح.. إنه عالم فارغ، أو عالم مليء بالفراغ، عالم تتم فيه عملية (تفريغ) هائلة.. تفريغ للكراسي وتفريغ للألفاظ وتفريغ للناس وتفريغ لكل شيء.

هذا وقد تناول يونسكو ظاهرة اللغة باعتبارها وسيلة للتفاهم أو وسيلة قاصرة عن تحقيق التفاهم وجعلها مدار الكثير من مسرحياته وبخاصة مسرحية (الخرتيت)، والمسرحية نفسها عبارة عن ظهور

حيوانات غريبة في إحدى المدن من نوع الخرتيت، هذه الحيوانات لا أحد يعرف من أين جاءت، ولكنها ظهرت وأثار ظهورها الخوف في قلوب الناس الذين لم يتحولوا بعد إلى خراتيت.

وانتشرت الخراتيت في كل مكان وانتشر معها الخوف في كل قلب، ولم يجد الناس سبيلاً إلى الخلاص من الخوف من الخراتيت، إلا بأن يتحولوا هم أنفسهم إلى خراتيت، فالدواء الوحيد هو أن يصاب الإنسان بالداء. وبالفعل انتشر الدواء وأقبل عليه الناس إلا فرداً واحداً ظل معزولاً، وفي العزل يؤثر الداء في الدواء، ويفضل الخوف على أن يتحول إلى الخراتيت. لقد انسحب هذا الإنسان عن تجمعات البشر الحيوانية وقطعان الخراتيت، عن الإصابة بمرض (الخرتتة)، ولما وجد نفسه وحيداً أمام الخراتيت، تحامل على نفسه وعلى إنسانيته وقرر أن يظل إنساناً في وجه الخراتيت، أو في وجه الحيوانات البشرية التي تحولت إلى خراتيت، فالإنسانية هي الشيء الأخير الذي لا يستطيع الإنسان أن يتنازل عنه.

المسرح الملحمي عند برتولد بريخت

وعلى الطرف الثاني من قوس الطيف المسرحي تندلع ثورة درامية أخرى لا تقل في عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التي استحدثها يوجين يونسكو، ولكننا هنا بإزاء ثورة عاتية.. ثورة لا يقف لهيبها عند خشبة المسرح، بل يمتد إلى الصالة نفسها ليشيع فيها جو المرح كله، ذلك أن ثورة يونسكو- كغيرها من الثورات الكبرى في تاريخ الدراما- وقفت عند أبعاد العمل المسرحي الثلاثة، التأليف والتمثيل والإخراج، دون أن تتعداها إلى البعد الرابع.. إلى المتفرج.. ذلك الشيء الذي كان هو موضوع الاهتمام بالنسبة إلى أبعاد العمل المسرحي الثلاثة، فأصبح مجرد بعد رابع مهمته أن يتفرج، فهو يدخل المسرح ليشاهد المسرحية، إذن فليبق (دخيلاً) حتى النهاية، (غريباً) حتى يسدل الستارة.

وتلك هي نظرية الإغراب في مسرح بريخت التي تفرض على المشاهد نوعاً من الحصار الوجداني لا يستطيع منه النفاذ إلى أحداث المسرحية والانخراط في السلك الدرامي، والتي أقامت سداً عالياً بين مسرح أرسطو التقليدي ومسرح بريخت الملحمي، وعُدّت ثورة حقيقية في نظرية الدراما تشبه في كثير من الوجوه تلك الثورة التي أحدثها كانت، وعُدّت ثورة كوبرنيفية في نظرية المعرفة.

على أننا لن نستطيع تقييم ثورة بريخت على نحو متكامل ما لم نرجع إلى بريخت نفسه لنلتقي به في منابعه الأولى ونمضي معه إلى مصبه الأخير، فبريخت كاتب، الفكر والعمل عنده شيء واحد، ورجل ارتفعت أعماله إلى مستوى أفكاره، فنتج عن هذا الاتساق الرائع ظاهرة أدبية

خطيرة وقيمة أخلاقية جبارة، استطاع بفضلها أن يجعل الفن لا تصويراً بل تعبيراً للحياة، وأن يعايش الواقعية الاشتراكية بلحمه ودمه ويعبر عنها بعمله وفنه ويقدمها لأول مرة على خشبة المسرح. وهكذا كانت حياة بريخت هي حياة إنسان ذكي حساس يريد لما في دماغه من تصور ذهني أن يلتقي بمضمونه على أرض الواقع.. أرض الصراع والفعل.. أرض الجدل والتجريب، أو كما يقال: «إن القول القديم بأن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم، إذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال».

أوجسبرج.. في العاشر من فبراير سنة ١٨٩٨، يا لها من ذكريات.. الآلة البخارية تدخل ألمانيا بعد أن كانت بضع إمارات إقطاعية مبعثرة فتوقظها من ركود الإقطاع وتنقلها إلى آفاق المجتمع الصناعي، وأوجسبرج.. تلك المدينة الصناعية الصغيرة تساعدها الظروف فتصبح حاضرة الإقليم ومصنعه الكبير، ويبدأ الفلاحون في النزوح إليها علهم يجدون في مصانعها عملاً، فقد لفظتهم الأرض التي تحولت إلى مصنع وتركتهم طاقات حبيسة وقوى منزوعة السلاح، أيدي بلا رؤوس أموال، ولكنهم إذ يستنشقون دخان المصانع المتصاعد في الجو يستنشقون معه أفكاراً عن الاشتراكية، وإذ يسمعون صفير القطارات يسمعون معه نداءات تأتي من العواصم الكبرى بأن الاشتراكية، ليست معجزة تهبط عليهم من السماء وليست كنزاً ينفتح لهم في الأرض ولكنها تطور حتمي للتاريخ عليهم أن يفسحوا له الطريق وأن يكسبوه مضمونه ومعناه، فهم أكثر من غيرهم المندوبون لتحقيق هذا التطور، على عاتقهم يقع عبء عظيم، عبء صناعة واقعهم الاشتراكي الجديد.

وهناك في الشارع العتيق بالحي العتيق يقع بيت بريخت، إنه من أعرق بيوت الحي والمدينة كلها تعرفه، فقد كان صاحبه نمطاً من أنماط الحياة الإقطاعية في الزمن القديم، وأصبح اليوم مديراً لأكبر مصنع ورق في المدينة، وتحت يديه تشتغل أنفار كثيرة من العمال. وفي هذا الجو المشبع بالتوتر الديالكتيكي، وعلى أرض الواقع الذي يحمل الشيء ونقيضه، ولد (برتولد بريخت) وتفتحت عيناه على كل المتناقضات: فلول المجتمع الزراعي التي تمضي، وطلائع المجتمع الصناعي التي تجيء، الحياة البرجوازية التي تنعم بها في بيته، والعيشة البرولتارية التي يتمرغ فيها عمال مصنع أبيه، البيوت النظيفة المغسولة التي تقوم على ناصية الشارع، والمساكن الفقيرة المتسخة التي تتكوم في الأحياء المجاورة، وحتى العقيدة وجدها هي الأخرى تطفح بالتناقض، فأبوه مسيحي كاثوليكي وأمه مسيحية بروتستانتية والخلاف بينهما قائم طوال الليل لا ينفض إلا مع مطلع النهار.

هذا كله والكائن البشري الجديد ذكي حساس، عقله متفتح وخلاياه عطاش، يريد أن يستقبل الحياة بحواسه الخمس، وأن يتحرك عقله في جميع الاتجاهات، وأكثر ما كان يخشاه أن يصبح قالباً من قوالب الحياة البرجوازية أو صيغة من صيغ تلك الطبقة الفارغة التي كان يحتقرها ويناصبها العداء، وعلى الرغم من قالب الطبيب الذي جهزه له أبوه وحبسه فيه بالقوة فقد خاف أن (يتأشف) ويعلوه الصدأ، فتخبو في نفسه جذوة الحياة وتنطفئ في عينيه لمعة الوجود ويموت الفنان، اسمعه يقول..

«إنني بحكم تعليمي طبيب، بوصفي شاباً كبقية الشبان استدعيت للحرب وذهبت للعمل في إحدى المستشفيات، فضمدت الجروح واستخدمت صبغة اليود وأعطيت الحقن الشرجية وقمت بعمليات نقل الدم، وإذا أمرني الطبيب: «اقطع الساق يا بريخت» كان علي أن أجيب: حاضر يا سيدي وأقطع الساق، وإذا قيل لي أجر عملية تربنة فتحت جمجمة إنسان ورتقت مخه، لقد رأيت كيف ترمم أشلاء الناس ويرحلون بأقصى سرعة إلى جبهة القتال».

وهنا تفتحت عيناه على تناقض جديد يضاف إلى ما سبق أن تفتحتا عليه من تناقضات، فقد اقشعر من رؤية الموت والجرحى ورائحة الصديد، وتولدت في نفسه كراهية الحرب وحب السلام، تماماً كما كره البورجوازية وأحب الكادحين، وكما كره الرأسمالية وأحب الواقعية الاشتراكية، وكما كره مهنة الطب وأحب الاشتغال بالفن والحياة. وفي الفن حاول بريخت أن يعرف كل شيء.. خالط الأدباء وعاشر الفنانين و(تصعلك) في المقاهي وتسكع في المسارح وحضر الندوات الأدبية وغشي دور الصحف، وبذلك تعرف على كبار الأدباء والنقاد ورؤساء التحرير، فكتب عدة مقالات صحفية شرح فيها نظريته الدرامية الجديدة، وأخرج عدة مسرحيات عالج فيها أسلوبه الجديد في الإخراج، وأجرى تجاريه الدرامية الثائرة في (مسرح رصيف بناة السفن)، وأنشأ فرقته التمثيلية التي أطلق عليها اسم (فرقة برلين) التي قدمت معظم مسرحياته الرائعة..

وفي الحياة حاول بريخت أن يجرب كل شيء، الحياة العفوية المنطلقة التي تساير الواقع في تموجاته، العواطف الجامحة المشبوبة التي لا

تعـرف حـدوداً ولا قـيـوداً، مـرارة النفي والاغـتـراب، هـدأة الليل وحـدة الشـراب، والمرأة.. بصوتها المبلل وصـدرها الرجراج وملمسها الحيواني اللزج.. هنا تعـرف على المغنيـة (مـاريانة زوف) التي عـاشـرها معـاشـرة الأزواج، ثم على الممثلة (هيلانـة فيجل) التـي تزوجها وعـاش معها حتى فارق الحياة.

وهكذا كان بريخت بحق هو فنان ألمانيا المعاصرة، ألمانيا بكل ما لها وما عليها، بأمجادها وأخطائها، بيقينها وحيرتها، برخائها وتعاستها، بانطلاقها وترددها، بعقلها وعاطفتها، بتأثرها وتأثيرها في حضارة القرن العشرين.

وهكذا أيضـاً كـان بـريخت ابن فـن وربيب حـيـاة، شـاء أن يخـرج من تناقض الفكر والواقع بمحاولة خلق فن جـديد، كـمـا شـاء أن يطلع من ثنائية الذات والموضوع بالارتماء في مـركب حـيـاة جديدة، وبذلك كـان سلالة أصيلة لفلاسفة الألمان الذين قالوا بفلسفات الحياة..

(شلنج) الذي قال بفكرة الحياة، و(هيجل) الذي قـال بصيرورة الحياة، و(شوبنهور) الذي قال بإرادة الحياة. ولكن بريخت يخاف على فلسفته أن تظل رهينة الذهن حـبـيـسـة الدمـاغ، وأن تهـز روح روحـه إن صح هذا التـعـبـيـر، ومن هنـا يعلن بـريخت أن أهم عـامل يقـرر مـصـيـر الحـيـاة الإنسانية هو الظرف الاجتماعي، وأن أيسـر طريق وأجمل شكل يعطي الحياة قيمتها إنما هو الفن. والشكل الأدبي أكثر من سواه الذي يستطيع أن يستوعب طرفي الصراع والذي يتصل بالجمهور اتصالاً مباشراً هو الدراما.. إذن فليصب بريخت مضامينه الأدبية ومقولاته الفلسفية ومعطيات حياته في قالب المسرحية.

وكـان (بريخت) الكاتب المسـرحي، هو نفـسـه (بريخت) المخـرج المسرحي، وكان يخرج مسرحياته بنفسه ويقدمها على خشبة المسرح، واستطاع بفضل إصراره وحماسه ومثابرته أن يدرب جيلاً بأسره من الممثلين بينهم (كارولا نهير) بطلة أوبرا (القروش الثلاثة) و(هيلانة فيجل) بطلة (الأم الشجاعة) و(أرنست باخ) بطل (الإنسان هو الإنسان).

ومؤدى طريقته في الإخراج هي ليس تأكيد وضوح مخارج الألفاظ فقط، بل وتآزرها مع الحركة، فاللفظة يجب أن تكون في خدمة الحركة وأن تكملها وتفسرها، أو على حد قوله «الحركة تسبق الكلمة، وإذا تنافرت الكلمة مع الحركة وجب تبديلها والبحث عن كلمة أخرى غيرها»، وعند بريخت كانت لغة لوثر معبرة لتطابق ما فيها من لفظ وحركة.

وكانت المسرحية عنده ناقصة حتى تعرض على الجمهور، وهنا تبدأ مرحلة أخرى من مراحل تكوينها، فقد كان يجلس في الصالة يستمع إلى التعليقات، فأما تعليقات متفرجي البرجوازية ونقادها فكان يعرض عنها، وينصت جيداً إلى تعليقات جمهور البروليتاريا، فهم عنده ضمير الشعب وإدراكه الفطري السليم. وكثيراً ما كان يعدل في مسرحياته بناء على تعليقات هذا الجزء من الجمهور الذي كان يتخذه صديقاً ورفيقاً ومعلماً وتلميذاً في وقت واحد.

وكتب بريخت أولى مسرحياته (بعل)، فبثها بذور ثورته العنيفة التي اندلعت فيما بعد في أعماله المسرحية الكبرى، وتناسخت شخصية بطلها في شخصية الجندي (شويك) بطل مسرحية (جاليليو) والقاضي (أزدك) بطل مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) وشخصية المدني (جالي جاي) بطل مسرحية (الإنسان هو الإنسان). ولعل هذه الأخيرة

هي أبلغ درامات (بريخت) على الإطلاق لاشتمالها على مكونات ثورته الفنية: عقدة المقارنة، ونظرية الإغراب، والمسرح الملحمي، والدراما التعليمية، وكفره بالمجتمع البرجوازي الرأسمالي وإيمانه بمبادئ الواقعية الاشتراكية.

وتدور أحداث المسرحية حول فصيلة من الجنود البريطانيين في الهند تقوم بشن غارة تستهدف بها النهب والتقتيل، وفي هؤلاء الغيلان يتجول (جالي جاي) الرجل المدني طيب القلب الذي لا يقول كلمة (لا)، وبينما هم ينهبون إحدى القرى يختفي أحد الجنود فلا يجدون مناصاً من العثور على شخص آخر يحل محله وإلا عوقبت الفصيلة كلها، لذا يعمل الجنود على إغراء جالي جاي بالسجائر والبيرة لكي يقوم بدور الجندي، ولكنهم يريدونه معهم، بصفة دائمة لا في هذا (المطب) وحده، وهذا يعني (توريطه) في جريمة تجبره على إنكار شخصيته الحقيقية والبقاء معهم، فيستدرجونه إلى بيع الفيل التابع للكتيبة، ويقوم اثنان من الجنود بارتداء أغطية تمويه تظهرهما في هيئة الفيل، وما أن تتم اللعبة حتى يلقي الجنود القبض على جالي ويقدمونه إلى المحاكمة:

«المدعو جالي جاي متهم بارتكاب جريمة مثلثة الأطراف: طرفها الأول أنه باع فيلاً لا يملكه، وطرفها الثاني أنه لم يبع فيلاً حقيقياً، وطرفها الثالث أن هذا الفيل ملك للكتيبة، ومن الجلي الواضح أننا هنا أمام قضية اختلاس وخيانة للوطن، تقول إنك لست جالي جاي، إذن فلماذا تنكر شخصيتك وما الذي تفعله في المعسكر؟ هل أنت جاسوس؟ إن عقوبة التجسس هي الموت». أما سبيل العودة إلى اسم جالي جاي فقد أصبح مستحيلاً، والذي بقي الآن إنسان لا اسم له، إنسان لا

يسمى، وليس أمامه سوى أحد احتمالين: إما أن يكون جاسوساً، وفي هذه الحالة تكون عقوبته هي الموت رمياً بالرصاص، أو أن يكون جندياً، وحينئذ عليه أن يسارع إلى الطابور ويستجيب لصوت النفير، والآن ليس أمام جالي جاي إلا أن يجيب.

هكذا يضع بريخت القاضي في موقف حرج ويجبره على أن يتخذ قراراً، وليس القاضي هنا سوى المتفرج نفسه، سوى جمهور النظارة، فبريخت إنما ينقل كرسي القاضي إلى كرسي المتفرج، ويحول صالة المسرح إلى قاعة محكمة، ويعلم الناس كيف يصدرون الأحكام.

وتلك هي جراثيم نظرية (الإغراب) في مسرح بريخت التي تختلف عن نظرية (التطهير) في المسرح الأرسطي، فبعد أن كانت غاية المأساة تطهير النفس بإثارة انفعالي الخوف والشفقة، أصبحت غايته حمل المشاعر على اتخاذ قرارات بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته، وهي كذلك التي جعلت المتفرج يواجه الأحداث بعد أن كان يندمج فيها، ويدرسها بعد أن كان يعيشها، ويحكم عليها بعد أن كان ينفعل بها. وقد لاحظ الناقد المشهور يوسيب بريك أن أغلب مسرحيات بريخت تتخذ شكل الإجراءات التي تدور في ساحة القضاء، وهذا صحيح، فبريخت الكاتب الدرامي كثير الحيل، عظيم الدهاء، منقطع النظير في مواضيع التقاضي والمقاضاة، وهو يقول:

«لا أحب المسرحيات أن تحتوي على تلك النغمات المؤسية المحركة للأشجان، بل لا بد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التي نسمعها في المحكمة، فالشيء الأساسي هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل إلى اتخاذ قرار، لأن هذا هو الذي يدرب ذهنه، أما أي غبي أحمق فيعرف كيف يشعر الحزن

وكيف يشاطر الناس الحزن». وعلى هذا النحو أخذت دراما المفارقة عند بريخت تتطور في اتجاه الدراما التعليمية، والمسرح الملحمي، كلما اقترب الكاتب شيئاً فشيئاً من الحركة الواقعية الاشتراكية.

وبذلك أقام بريخت تطوره الدرامي الجديد على قضيتين أساسيتين:

الأولى: أن المسرح ينبغي أن يكون ملحمي الطابع، والمسرح الملحمي هو الذي يروي الأحداث ويحمل المتفرج على أن يفهمها، بخلاف المسرح التقليدي، أو المسرح الأرسطاطالي كما يسميه بريخت، الذي (يورط) المتفرج في سلسلة من التجارب الانفعالية ويعمل على حساب استجاباته العاطفية، أما عند بريخت فالمسرح لابد وأن يعمل لحساب عقل المتفرج، وبذا كان يفضل الصدام بين الأحكام العقلية، والصراع بين الأقيسة المنطقية، والكشف الواعي عما هو غبي زائف في العالم، لا الكشف العاطفي عما هو سقيم ورديء. ولئن كانت الدراما التقليدية تصور صراع الطبقة، الغريزي، فإن الدراما البريختية تستبدلها بصراع الوعي الاجتماعي والأحكام الاجتماعية، يعني أننا لا ينبغي أن نكتفي بالموقف فحسب، بل ينبغي علينا أيضاً أن نفسره ونبلوره ونضعه في تلك الفكرة التي ستغير وجه العالم.

وعندما يقول بريخت (تلك الفكرة التي ستغير وجه العالم)، فإنه ينقلنا بذلك إلى القضية الثانية التي لا تجعل الدراما عنده ملحمية فحسب، بل وتعليمية كذلك، فالمنطق العقلي لا بد وأن يجد طريقه إلى الواقع العملي، وليس يكفي الإنسان أن يسخر من الواقع وينظر إليه في سخط، بل عليه أن يعترف به ويعمل على تغييره. ولهذا نظر بريخت إلى الأشكال الفنية القديمة على أنها سلبية استاتيكية، وذهب إلى أن الفن

نوع من التربية غرضه التعليم، والتعليم الحقيقي هو ما يصدر عن رغبة، والإنسان المتعلم نجده دائماً مغتبطاً لأنه أصبح أكثر ذكاء وأشد قوة. وبريخت إذ يخلق (مسرحاً ذهنياً) يرى أن ليس المهم هو ترك المتفرج وقد تطهرت روحه، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عما قريب، فليس المهم هو التطهير، بل المهم هو التغيير، تماماً كما أن التكفير أهم من التفكير. إن الهدف الأخير من العرض المسرحي هو تحريك المتفرج إلى الفاعلية والتغيير، لأن العالم في رأي بريخت إمكانية قابلة للتغيير وواقع لابد من أن نعمل على تغييره، فموقف الإنسان من العالم ليس هو موقف المشاهد المنفعل بل موقف الثائر الفعال: (موقفه من النهر أن ينظم مجرى النهر، وموقفه من شجرة الفاكهة أن يقلم شجرة الفاكهة، وموقفه من الحركة المتصلة أن يبني العربات ويصنع الطائرات، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره)، إذن فالمسرح باعتباره الوجه الفني للواقع الاجتماعي لا بد أن يكون أداة فعالة في عملية التغيير.

عندما ينام الإنسان (تحت) ظل الشجرة يكون الإنسان معقولاً، وعندما ينام (فوق) أفرع الشجرة يكون الإنسان لا معقولاً، فإن حاول أن ينام (داخل) جذع شجرة لم يكن إنساناً (معقولاً) ولا إنساناً (لا معقولاً)، وإنما هو إنسان خرافي، إنسان أسطوري، أو هو باختصار كلام لا معنى له، فاللامعقول هو كالمعقول، كلام يتصوره العقل ولكن تدحضه التجربة، كلام يقبله المنطق ولكن ترفضه الحياة الاعتيادية، أما الكلام الخرافي، الكلام الفارغ، فهو هذا الذي لا يرتفع إلى أن يكون كلاماً لا معقولاً، لأن اللامعقول هو المعقول، ولكن بطريقة مقلوبة، بطريقة مألوفة، بطريقة جديدة.

هكذا الحال فيما يتعلق بالواقعي واللاواقعي، عندما تطل من النافذة لترى نفسك تسير في الطريق، أو عندما تخلق شخصية روائية فإذا هي تبرز أمامك فجأة في واقع الحياة، أو عندما لا يكون الواحد شخصاً واحداً بل مائة ألف من الأشخاص، عندما يحدث هذا كله فأنت لست أمام أشياء خرافية، بل أمام أشياء غيرت اتجاهها المألوف، فبدلاً من أن تكون واقعية، أصبحت لا واقعية، أو واقعية مقلوبة.

والأخيرة بلا شك أكثر خصوبة وأكثرها ثراء، لأنها تعطيك البعدين معاً، لأنها تعطيك وجهي الصورة.. تعطيك الواقعي واللاواقعي، والوهم والحقيقة، العقل والجنون. والخيط الرفيع الذي بين هذه الأضداد هو الخيط الرفيع الذي بين الفن والحياة، وهو هو الخيط الرفيع الذي نسج منه بيراندللو مسرحياته، فقام بانقلاب درامي عنيف وأحدث ثورة حقيقية في شكل الفن ومضمونه على السواء، ثورة استطاعت أن تنقل الواقعية المباشرة التي سيطرت على أوروبا عشرات السنين إلى آفاق أبعد بكثير من تلك التي وقف عندها أبسن بواقعيته السيكولوجية، أو شو بواقعيته الاجتماعية، أو حتى تشيكوف بواقعيته الشاعرية، كما استطاعت أن تحدث تفجيرات هائلة في كثير من مرافق الثقافة.. في فلسفة أونامونو الوجودية، وفي فن بيكاسو السيريالي، وفي مسرح وايلدر التجريدي، وفي مسرح اللامعقول الذي يتزعمه صمويل بيكيت ويوجين يونسكو.

لهذا لم يكن عبثاً أن حاز جائزة نوبل في عام ١٩٣٤، وأن عُدّ زعيم المسرح الجديد لا في إيطاليا وحدها ولا في أوروبا كلها، بل في العالم أجمع، والحق يقال أن بيراندللو هو الرجل الذي استطاع أن يفتتح النصف الأول من القرن العشرين.

الوهم الذي يمثل الحقيقة، واللاواقعية التي هي أصدق تعبيراً من الواقعية، هذان هما المحوران الأساسيان في فن بيراندللو المسرحي، المحور الأول يدور عليه مضمون فنه، ويدور شكل فنه على المحور الثاني، والمحوران معاً لم يقتبسهما الكاتب من مؤلفات الآخرين، ولا هما جاءاه من الفضاء الخارجي، بل كانا وليدي مكابدة ومعاناة، وليدي صراعات محمومة وأزمات حادة، وليدي حياة تعددت فيها تجربة الظلام.. الولادة في ظلام الرحم والموت في ظلام القبر والحياة في ظلام السنين والأيام.

وتجربة الظلام هذه التي مر بها بيراندللو ليست تجربة سيكولوجية بحتة، بل هي أيضاً تجربة ذات دلالة ميتافيزيقية.. فيها أحس بيراندللو باللاواقعي أو اللاموجود، وفيها عبر عن فزعه من أن يدفن حياً، ومن ألا يكون موته كاملاً، فعنده أننا نولد أمواتاً ونموت أحياء، وأكثر ما يخشاه الإنسان أن يظل حياً في موته أو يكون موجوداً في صميم العدم.

وقد كتب بيراندللو في عام ١٩٠٢ عن فنه قائلاً: «إن الحياة فيما أرى قطعة مؤسية من العبث، مؤسية إلى أقصى حد، فنحن دون أن نكون قادرين على أن نعرف لماذا ولا لأي سبب أو لأي غرض، نشعر في أنفسنا بأننا في حاجة إلى أن نخدع أنفسنا باستمرار وذلك بأن نخلق نوعاً من الحقيقة، نكتشف من آن لآخر أنها وهم لا جدوى فيه ولا طائل تحته.. وفن مليء بالشفقة والمرارة على كل أولئك الذين يخدعون أنفسهم، غير أن هذه والشفقة لا يمكن أن تهوي بحيث تلحق بها سخرية المصير.. تلك السخرية القاسية التي تحكم على الإنسان بالخداع والزيف».

أقول إن (الوهم الذي يمثل الحقيقة) هو الحدث الدرامي البسيط الذي يدور عليه مضمون فن بيراندللو المسرحي، ولو أننا حاولنا أن نرتد

بهـذا الحـدث إلى جـذوره لاسـتطعنا أن نجـدها في حـيـاته الطفـولـيـة والزوجية، فبيراندللو من الناس الذين لم يحيوا حياة استوائية مسطحة أو حيـاة تراخ واسترخـاء، وإنما كانت حياته حـافلة بالنتوءات والتعـاريج، مـلأى بالحفر والمطبات، حتى أنه كان يحسبها بالليـالي لا بالأيام، وكان يفخر في شيخوخته كما كان يفخر أفلاطون بأن جبهته مليئة بالتجاعيد، لأن حياته جهد شاق وتوتر عنيف.

ففي عام ميلاده (١٨٦٧) اجتاح وباء الكوليرا أرض صقلية، فانتقلت أمه إلى قرية أجريجنتو حيث ولدته، بعيداً عن أبيه الذي كان يعمل في المدينة، الذي لم ينج من الوباء وإن نجـا من الموت. كـان أبوه عنيـفـاً متغطرساً كبقية الأغنياء، برجوازياً خرتيتاً كبقية البرجوازيين، فهو من أصحـاب مناجم الكبريت الذين يتحكمون بمصائر المئات من الكادحين، والذين يتناولون الناس على أنهم سلع.. بضائع.. منتجات تقدر قيمة الواحد منهم بمقدار ما يدره من أرباح. وما أن كبر لويجي وأصبح شاباً حتى أغرق الفيضان مناجم أبيه، فتحولت الأسرة إلى الفقر من بعد الغنى وإلى الاحتياج من بعد الامتلاك.

أمـا بالنسبـة إلى لويجي فلم تكن الكارثة تعني فقـراً أو غنى، وإنما كانت تعني مـا هو أبشع من هذا بكثير.. كانت تعني زواجه.. زواجه من ابنة أحد رجال الأعمـال، رأى أبوه في زواج ابنه منها صفقة منقطعة النظير، فسمعة أبيها كفيلة بانتشاله من الكارثة، والبائنة التي سيدفعها الأب لابنته كافية لأن يبدأ بها حياته من جديد، تماماً كما فعل (المرحوم ماتياس باسكال) بطل روايته الشهيرة التي كتبها عام ١٩٠٥، التي تحكي قصة رجل اختفى على زعم أنه قد مات، ثم عاد فظهر محاولاً بلا جدوى أن يبدأ حياته من جديد في ظروف أخرى وتحت اسم آخر.

المهم أن صفقة الزواج تمت والزوج لا يعلم عنها شيئاً.. كل الذي يعلمه أن عليه أن يتزوج من هذه الفتاة، وأن يولدها ثلاثة أطفال، وأن يقضي معها بقية حياته. وحياته معها كانت كالجحيم.. جحيم ألعن من جحيم دانتي، فالزوجة انتابها نوع من الجنون الهستيري تجلت أعراضه في غيرتها عليه وشكوكها فيه ظناً بأنه خائن وكاذب وخادع، وأنه يخونها مع أقرب الناس إليها.. مع ابنتها التي كانت تعطف على أبيها وترعاه في وحدته القاتلة. فالزوجة أودعت إحدى مصحات الأمراض العقلية، والابن الكبير جند في الحرب العالمية الأولى، والابن الآخر مريض تجرى له عملية جراحية خطيرة.

تلك كانت الأحداث المعلمة في حياة بيراندللو، وهي أحداث مرة، كان يجرع مرارتها قطرة قطرة، ويتعاطاها يوماً بعد يوم، ويشعر بها وهي تلفعه وتطويه وتنفذ من خلال مسامه كلها، فإذا دم أخضر يجري في عروق نهر الأسيان، وإذا الدنيا في عينيه رماد، في رماد والحياة موات، في موات والحقيقة وهم ولا زيادة، والحكمة جنون وخبال، وهو ليس هو، وزوجته ليست هي زوجته، لأن الشخص الواحد أصبحت له أكثر من شخصية واحدة.

هذه هي الشحنات الوجدانية التي استنزف منها بيراندللو مضمون فنه والتي كشفها في مسرحياته، فإذا هي جميعاً تدور حول ركيزة محورية واحدة (الوهم الذي يمثل الحقيقة).

ففي مسرحية (أنت على حق) أو (الأمر كما يبدو لك) يبدو التداخل واضحاً بين الحقيقة والوهم، فيبرهن بيراندللو على استحالة معرفة الحقيقة المطلقة، فهو هنا يخلق شخصيتين كل منهما تزعم أن الآخر هو

المجنون، وعندما يحاول الجيران الفضوليون أن يناقشوا دعاوى الخصمين المتنازعين ليصدروا حكمهم فيمن هو على حق، يقف بينهم (لابوريسي) الذي يقوم بدور الكورس في المسرحية ويخاطبهم على هذا النحو: (لقد خلق كل منهما للآخر، هي خلقت له وخلق هو لها، عالم من الوهم (فانتازيا) يحتوي على جوهر الحقيقة كله، عالم يعيشان فيه الآن في انسجام كامل وسلام تام، وهذه الحقيقة التي خلقاها لا يمكن أن يفسدها أي حكم من أحكامهما لأنهما في داخل هذه الحقيقة يعيشان ويتنافسان)[1].

---

(١) لن يستدل الستار، اتجاهات المسرح المعاصر، جلال العشري، إصدار مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى ١٩٦٧ .

الفصل الحادي عشر

مسرح العبث.. ثورة على الواقعية والطبيعية

تميَّز الربع الأخير من القرن العشرين منذ السبعينيات وحتى مطلع القرن الواحد والعشرين بأنه المسافة الزمنية التي تبلورت فيها مدارس مسرحية جديدة حاولت التمرُّد على ما سبقها من مدارس مسرحية والتمكُّن من التعبير عن حال إنسان أواخر القرن العشرين متأثراً بما انتهى إليه عبر الحربين العالميتين: الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٦) والحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وكل ما نجم عن هاتين الحربين من كوارث ونكبات، وما نجم عنها من رؤى ومواقف وتجليات، لم تستطع السنوات على تتاليها التخلص من آثارها.

مع بداية عقد السبعينيات في القرن العشرين وفي الوقت الذي حاولت القوتان العالميتان أن تتقاسما ترتيب العالم على نحو متوافق فيما بينهما، كان ثمة من الفنانين المبدعين الذين حاولوا التمرد على كل الأشكال والطرق والأساليب الفنية المُتعارف عليها، والثورة على ما ترسخ من مدارس فنية في الشعر والنثر والسينما والمسرح..

ومن هنا يعد المسرحي البريطاني هارولد بنتر، الحاصل على جائزة نوبل للآداب للعام ٢٠٠٥، أحد أهم أعلام المسرح العالمي في النصف الثاني من القرن العشرين، ليس فقط بسبب حصوله على جائزة نوبل للآداب، بل لأنه أصلاً أحد مؤسسي وأهم الذرى الفنية في «مسرح العبث» الذي يمثل ثورة على المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية في المسرح العالمي، الذي يشكل مدرسة جديدة وتياراً قوياً بين مسرحيي القرن العشرين.

وُلد هارولد بنتر في العام ١٩٣٠ بلندن، وكان وحيد أبويه، وثمة من يقول إن هواية المسرح نشأت لديه منذ أن كان تلميذاً في المدرسة الابتدائية، حين قام بدور «مكبث» ومن ثم «روميو» في مسرحيتي ويليام شكسبير الشهيرتين.

أما أول مرة يذهب فيها الفتى هارولد بنتر إلى مشاهدة عروض مسرحية احترافية فقد كانت من أجل مشاهدة الممثل الإنجليزي دونالد وولفث، وسيذهب هارولد بنتر بعدها إلى المسرح أكثر من مرة من أجل مشاهدة الممثل نفسه، ووصل الأمر به إلى أن قام بتمثيل دور ثانوي مع ذاك الممثل في مسرحية بعنوان «أحد فرسان الملك».

جاء انخراط هارولد بنتر العملي في فن المسرح بعد أن تجاوز العشرين عاماً من عمره، أي في العام ١٩٤٨، وقد درس التمثيل في «الأكاديمية الملكية للفنون المسرحية» لفصلين دراسيين، ثم ترك الأكاديمية بإرادته ولأسبابه الخاصة، وكان له في العام ١٩٤٩ أن عمل مع فرقة مسرحية متنقلة اسمها «ماك ماستر»[1] وطاف معها لسنوات طويلة في عموم إيرلندا، وكان خلال هذه الفترة يعمل باسم مستعار هو «ديفيد بارون»، بما فيها فترة عمله مع الفنان القدوة دونالد وولفث.

في العام ١٩٥٧ كتب هارولد بنتر باكورة أعماله وهي مسرحية «الغرفة» التي تعد من أهم مسرحياته، وأساس خطه المسرحي، على الرغم من أنها لم تلق النجاح المناسب في عروضها الأولى. ثم كتب في العام نفسه مسرحية «حفل عيد ميلاد»، أما مسرحية «الحارس الليلي»

---

(١) انظر الدراسة الموسعة التي كتبها الأستاذ الدكتور سعيد إبراهيم عبدالواحد المنشورة على الشبكة www.arabworldbooks.com والتي أفدنا منها.

التي كتبها عام ١٩٦٠ فقد كانت بمثابة أول نجاح أدبي ومادي له، ثم كتب مسرحيات وعروض مثل «الخادم» و«آكل القرع العسلي» و«حادث» و«الوسيط».

وفي العام ١٩٦١ كتب بنتر مسرحية «المجموعة» التي استقبلت بشيء من الحيرة وعدم الفهم في لندن بينما لاقت نجاحاً على المسارح الأمريكية، وقد عزا البعض ذلك لأسباب تتعلّق بتوفر المشاهد الحسية العاطفية في المسرحية.

كانت مسرحية «أيام غابرة» ١٩٧٠ رابع مسرحية طويلة يكتبها هارولد بنتر، وفي العام ١٩٧٥ كانت مسرحيته التالية بعنوان «أرض محايدة» التي قوبلت باستحسان النقاد والجمهور على حدّ سواء، وبعدها كتب مسرحية «خيانة» ١٩٧٥، وهي مسرحية طويلة من فصل واحد بدت فيها ملامح التغيير في أساليب هارولد بنتر المعروفة عنه، وفي العام ١٩٨٠ قدم مسرحية «أصوات عائلية»، وقد عكست أصداء مسرحيته «الغرفة».

وفي العام ١٩٨٢ كتب هارولد بنتر مسرحية جديدة بعنوان «نوع من آلاسكا» في فصل واحد، وفيها أعطى بعداً عميقاً لطبيعة النفس البشرية ولعامل الزمن دون استخدام لغة مفرطة، ثم كتب مسرحيته «محطة فكتوريا» في العام ١٩٨٢ أيضاً، وحظيت بشهرة واسعة، تبعها في العام ١٩٨٤ بمسرحية قصيرة «واحدة للطريق» وضح فيها غضبه العارم على ما يدور في المجتمع، وقد استخدم فيها لذلك لغة موغلة في العامية والسوقية.

واصل المسرحي البريطاني هارولد بنتر في مسرحياته التالية الاعتماد على لغة الحوار المبتور دائماً، وتعداها إلى لغة الصمت، حتى أن

اسم واحدة من مسرحياته المتأخرة كان «الصمت». وبقيت مسرحية «الغرفة» بمثابة الحجر الأساس في أعمال هارولد بنتر كافة، ليس بسبب الفكرة التي جاءت من رؤيته الشخصية لاثنين يعيشان في غرفة صغيرة، والغرفة هنا محاطة بكل ما يشعر به هارولد بنتر من كراهية لكل ما يراه يسود العالم، ففي مسرحية «الغرفة» نرى زوجين وقد جلسا في غرفة، الرجل يبلغ الخمسين من عمره ويدعى بيرت، وزوجته في الستين من عمرها وتدعى روز، المرأة تقدم لزوجها كل ما يمكنها ابتغاء تحقيق راحته ونيل مرضاته، بينما يقضي الزوج جل وقته في قراءة الصحف بصمت، بل يظل صامتاً دون أدنى نوع من ردود الفعل تجاه خدمات زوجته وكأنها غير موجودة أصلاً.

فجأة يدخل إلى الغرفة رجل مسنّ يُدعى مستر كييد، إلا أن بيرت يبقى على حاله صامتاً، وترى روز في مستر كييد شخصية مالك البيت، فتسأله عن المستأجرين في الطابق الأرضي، إلا أن مستر كييد لا يجيب عن سؤالها ويبقى صامتاً أيضاً وكأنه لم يسمعها.

وفي مناسبة أخرى بينما كانت روز تضع صندوق القمامة خارج باب الغرفة رأت زوجين صغيرين في مقتبل العمر يبحثان عن غرفة يستأجرانها فأزعجها هذا الأمر، وعندما رجع مستر كييد سألته روز: كيف يفكر الناس أن غرفتها ربما تُستأجر؟..

كييد لم يجبها عن سؤالها، ومع ذلك نراه يخبرها عن المتطفل الذي ينتظر منذ أربعة أيام لكي يتمكن من التحدث معها، ولكنها ترفض استقباله، فيقول لها مستر كييد: إن المتطفل سوف يأتي عند حضور بيرت، فتوافق على مقابلته، وعندها يغادر مستر كييد الغرفة وتظل روز بمفردها.

ينفتح الباب ويدخل زنجي أعمى، فتشعر روز بالخوف والغثيان. الزنجي حمل لها رسالة من أبيها، وقد سعدت بها، وعودة بيرت كانت بمثابة صدمة لها عندما تكلم عن عودته فجأة، وعن السرعة التي قاد بها شاحنة في طريق العودة إلى البيت، وفجأة ينتبه إلى المتطفل فيصرخ بيرت صرخة استغراب ثم يهاجم الزنجي ويضرب رأسه عدة مرات في موقد «البوتجاز» حتى يسقط الزنجي على الأرض بلا حراك.

تتحسس روز عينيها.. لقد فقدت بصرها.. كان وصول مسز ومستر ساندز المفاجئ في محاولتهما البحث عن مالك البيت وبالذات مالك الغرفة من أسباب زيادة خوف روز من الطرد قبل أن يظهر الزنجي الأعمى ويحضر إلى الغرفة، وقد بدا يكتنف الموقف وروز نفسها الغموض والحيرة والارتباك وعدم الثقة في النفس وعدم الثقة في الآخرين، سواء في المعارف أو الغرباء، هذا الأمر كله بدا واضحاً في موقف روز وتصرفاتها، فهي خائفة من الزنجي وتخشى قدومه، إلا أنها تدافع عنه وتقبل به وتهتم به على اعتبار أنه مبعوث أبيها. ونرى أيضاً كيف تستقبل هذه المرأة ذلك الزنجي الأعمى كأب، إلا أن زوجها يضرب الزنجي حتى الموت، لأنه مثل له نذير وصول الأب، ثم نرى المرأة تستدير ناحية الأب الذي يناديها باسم العشق السري، لأن زوجها لا يتكلم البتة، لكننا نفاجأ برؤية الزوج يخرج عن صمته ليغني أغنية حب لسيارة الشحن التي يمتلكها ولا يغني لغيرها.

هذه الرؤية زادت من عنصر التشويق في المسرحية، فقد شاهدنا روز تُصدم بعمى الزنجي عند نهاية المسرحية، ثم يبدو زوج روز عدواً لها وليس الغريب الذي خشيت وجوده، ذلك الغريب الذي لم يكن غريباً على

الإطلاق. ويرى البعض أن وجود الزنجي في المسرحية يعد تعبيراً عن الأفكار الدفينة عند روز، تلك الأفكار التي تنبع من أعماق البيت، كما أن هجوم الزوج على الزنجي هو هجوم عنيف على الأفكار الدفينة تلك وعلى الرغبات العميقة لهذه الزوجة في هجر زوجها.

بعدئذ قام هارولد بنتر بتوظيف الغرفة في كل أعماله المسرحية، وهي التي شكلت محوراً مهماً وبعداً لا غنى عنه، فالغرفة والفراغ المحدود والسياق الاجتماعي أبعاد ثلاثة غزاها الغرباء، هؤلاء الذين دافع عنهم سكان البيت دون وجود الأمل في تغييرالواقع، وقد وضحت هذه الأبعاد في مسرحيات «الغرفة» و«حفل عيد ميلاد» و«ألم خفيف» و«الحارس الليلي».

يتضح مدى تأثر هارولد بنتر بمفهوم الغرفة التي يقطنها عدد محدود للغاية من الشخصيات غير المتجانسة، ومن خلال هذا يتعامل هارولد بنتر مع العلاقات الذاتية والداخلية لبني البشر، ويتعامل أيضاً مع طرق تعامل الناس مع بعضهم بعضاً، وهي تلك الطرق التي دائماً ما يراها هارولد بنتر طرقاً فاشلة في التعامل، ومن المهم الانتباه إلى أن عامل التاريخ يغيب عن مسرحيات هارولد بنتر، فكل شخصياته تعيش بلا تاريخ، وينقصها الحماس، كما أن رموز وحوارات هذه الشخصيات تبدو غامضة دائماً.

يعكس مسرح هارولد بنتر «صورة واقعية» للحياة الأوروبية، فهو مسرح يصور جزءاً على الرغم من أنه الجزء المظلم، إذ يصوِّر بطريقة درامية الظروف النفسية للمجتمع الأوروبي، ويمر في مسرحياته بوقائع تعكس دائماً واقعاً آخر، فنرى الشخصيات تستخدم تعبيرات يقصد

الكاتب منها نقل معلومات معينة عن الحياة الأوروبية، وعلى سبيل المثال نقرأ أسماء أماكن عديدة بمدينة لندن في مسرحية «الحارس الليلي»، وأسماء أنواع المشروبات في مسرحية «ألم خفيف»، وأسماء أنواع المأكولات في مسرحيات «النادل الأخرس»، وتعبيرات تتعلق بالتزيين والتجميل في مسرحية «حفل عيد ميلاد»، واللغة السوقية في «لغة جبلية».

لقد جاءت مسرحية «الغرفة» كي تقدّم نموذجاً هندسياً للعائلة الأوروبية في المستقبل القريب، وسرعان ما صارت هذه الغرفة بتركيبتها وكما صورها هارولد بنتر هي النمط الهندسي المعماري الأكثر شيوعاً وانتشاراً في أوروبا والولايات المتحدة، وفي المجتمعات الغربية الثقافة كافة أيضاً، وقد أطلق عليها اسم «إيفشنسي»، وهذه الكلمة الإنجليزية تعني «المكان الكافي»، ويستخدم هذا النوع من البناء الهندسي لإيواء شخص واحد أو اثنين على الأكثر.

إن نظرة فاحصة لمسرحيات هارولد بنتر تبين لنا الثورة على منهج الواقعية أو الطبيعية في المسرح الحديث، خاصة وأن الواقعية كانت سمة غالبة على الدراما الأوروبية بشكل عام، وعلى الدراما الإنجليزية كجزء لا يتجزأ منها.

إنها تلك الواقعية التي ازدهرت مع بدايات القرن العشرين، التي تمثلت في أعمال الأديب النرويجي المسرحي هنريك ابسن (١٨٣٢ - ١٩٠٦)، وهو رائد مسرحي متميز وصاحب مدرسة الواقعية في الحياة المعاصرة، ثم السويدي المسرحي اوغست ستريندبيرغ (١٨٤٩ - ١٩١٢)، والذي انتقل من المدرسة التعبيرية إلى المدرسة الواقعية فأبدع فيها

وأغنى عشاقها بمسرحياته، ثم الايرلندي جورج برنارد شو (١٨٩٩ - ١٩٥٠)، وهو الكاتب والعضو المؤسس في «الجمعية الفابية» التي عرفت باعتبارها منهجاً فكرياً يحمل الكثير من أفكار الماركسية، وقد سماه البعض باسم «الماركسية الإنجليزية».

وقد اتسمت كتابات برنارد شو بالواقعية الساخرة بالمجتمع، ثم جاء سومرست موم (١٨٧٤ - ١٩٦٥)، وهو الروائي والقاص والمسرحي صاحب المسرحيات الاجتماعية الواقعية التي عبرت بأسلوب ساخر عن آراء كاتبها، ثم نويل كوارد (١٨٩٩ - ١٩٧٣) كاتب الهزليات الشهير الذي وجَّه سهام اللوم لمجتمعه توجيهاً جعل الكثيرين من النقاد يصفونه وكتاباته بالوقاحة، وقد ذاع صيت نويل كوارد في العشرينيات من القرن العشرين، وهذا قليل من كثير في عالم الدراما الحديثة..

كل هذه المحاولات المتعددة والمتباينة الأسلوب والمنهج حاولت إصلاح المجتمع، إما بالكتابة الواقعية أو بالنقد الهزلي والساخر، إلا أنها لم تمنع ظهور العبثيين الذين جاءوا أكثر غضباً وتشاؤماً فخرجوا عن كل ما هو مألوف في تاريخ المسرح العالمي شكلاً ومضموناً.

ضرب كتاب «مسرح العبث» بمن فيهم هارولد بنتر بعرض الحائط كل المفاهيم والمعايير التي كانت تقاس عليها الدراما، فهم يتجاهلون في ثورة واضحة المعالم عبقرية أرسطو وطروحاته الثلاثة في الحكم على العمل الدرامي الجيد، وهي: العقد والزمان والمكان، فلم تظهر أي عقدة في مسرحياتهم واستبدلوها بالحوار، وكان ذلك الحوار مبتوراً وغلبت عليه العامية وأحيانا السوقية، ولم تستطع الشخصيات فهم بعضها بعضاً، مع اعتقاد كل واحد منهم أنه مدرك للحياة تماماً بينما لا يستطيع الآخرون إدراكها.

أما المكان الذي كان عند أرسطو فقد جعلوه محدوداً للغاية، فهو شجرة في مسرحية صمويل بيكيت «في انتظار غودو»، وهو كرسي في مسرحية جان جينيه «الكراسي»، وهو غرفة في مسرحية بنتر «الغرفة».

أما الزمن الذي كان عند أرسطو فقد أصبح غير ذي أهمية، فشخوص مسرحية صموئيل بيكيت «في انتظار غودو» تنتظر غودو منذ الخمسينيات من القرن العشرين، ويموت بيكيت في العام ١٩٩٠ ولم يصل غودو بعد، ولن يصل. ربما يكون غودو هو المخلص الذي ينتظره الأوروبيون لحل مشاكلهم الاجتماعية وهمومهم النفسية التي ورثوها من الحربين العالميتين وما جلبته لهم من ويلات ودمار وصل إلى ذواتهم فسكنها.. وفي «الغرفة» نرى بيرت يقرأ صحيفة وهو غير مهتم بعامل الزمن.

تجدر الإشارة إلى أنه لم يتمرد أحد على مدى تاريخ المسرح العالمي على طروحات أرسطو سوى أصحاب مدرسة العبث، فقدموا كل ما هو مغاير لأرسطو في شكل المسرحية ومضمونها، وبالتالي، ومع كل تلك المدارس المسرحية التي ازدهرت في القرن العشرين، يعد مسرح العبث مهماً للغاية عند الأوروبيين، لأنه يعكس واقعهم الاجتماعي المؤلم، ومن أهم المشكلات التي يعرضها معضلة الفردية، فالأوروبي وعلى الرغم من أنه يعيش حضارته المادية وتقدمه العلمي وإمكاناته التقنية إلا أنه يعاني مشكلة فرديته وانعزاليته نتيجة لعدم قدرته على بناء علاقات إنسانية اجتماعية أساسية ورصينة مع الآخرين.

المهم في «مسرح العبث» أنه قدم لنا دراسة نفسية وفكرية لأوروبا الحديثة، وانعزالية الإنسان فيها، وفشل ذلك الإنسان في بناء علاقات

اجتماعية، فالمادة أصبحت بمثابة المقياس الأول، ومع هذا الوجود المادي تضاءلت قيم اجتماعية وتلاشت أخرى.

الآن ونحن في مطلع القرن الواحد والعشرين يمكننا القول إنه لم يبق من رواد «مسرح العبث» سوى هارولد بنتر، فممّا لا شك فيه أن مسرح هارولد بنتر يمثل مسرح العبث أو اللامعقول بكل مبناه ومعناه وشكله ومضمونه ولغته المحكية ولغته الصامتة.

تقنيات فنية في «مسرح العبث»

في «مسرح العبث» عبث المؤلفون بكل المقومات التقليدية للعمل المسرحي، فلم يعد هناك بداية ووسط ونهاية، كما لا يمكن الحديث عن حبكة درامية، والحوار هو العبث بعينه، وكأنه تجسيد لما يمكن أن نسميه «حوار الطرشان»، فليس الحوار في «مسرح العبث» صالحاً للتواصل أو الإيصال المباشر لأي مضمون، ومن هؤلاء برز العديد من الكتاب المتمردين من أمثال جون أوزبورن مؤلف مسرحية «انظر وراءك بغضب»، ومن أوساطهم أيضاً نشأ جيل «مسرح العبث» ومنهم هارولد بنتر الذي يطغى الغموض على مسرحياته، فالقارئ أو المشاهد لا يجد تفسيراً معقولاً للشخصيات ولا للأحداث، وأحياناً يكون ظهور الشخصيات في الزمان والمكان المحدد اعتباطياً، أو هكذا يبدو.

الجو العام في «مسرح العبث» مجازي الطابع، فيه نوع من المحاكاة للواقع ولكن ليس بالمفهوم التقليدي. الواقع السائد في «مسرح العبث» هو أشبه بالكاريكاتير في مبالغاته، ولكنه كاريكاتير مخيف وغامض بدل أن يكون طريفاً ومسلياً. والحوار أو غياب الحوار بمفهومه المألوف هو رمز للاغتراب والوحدة اللذين يعاني منهما إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية، الذي نجا من براثن الحرب ليقع في براثن غول أفظع: المجتمع الاستهلاكي في سباقه الفظيع من أجل مراكمة المزيد من السلع التي تمنح المستهلك وهم الاكتفاء والاستغناء عن الآخر، وبالتالي الاستغناء عن التواصل معه والتحدث إليه.

في «مسرح العبث» الحوار التقليدي معدوم بين الشخصيات، وإن وُجد فهو لا يعكس اهتماماً بالآخر، بل انفصاماً عنه وعجزاً عن فهمه أو

إيصال أي مضمون إلى مداركه. وهارولد بنتر يبدو أنه الأكثر حضوراً في حركة «الموجة الجديدة» من المسرحيين الذين منحوا المسرح البريطاني حياة جديدة.. وهارولد بنتر الآن كما تقول جريدة التايمز: «أفضل مسرحي حي لدينا»..

«آلمايدا».. مسرح هارولد بنتر

مسرح «آلمايدا»[1] هو المسرح الذي أسسه الممثل والمخرج والمؤلف البريطاني هارولد بنتر الحائز جائزة نوبل للعام ٢٠٠٥ .. وهو المسرح الذي احتفل بمؤسسه في احتفال كان عبارة عن عرض لأول وآخر عمل مسرحي له، وتولى هو الإخراج.

في عروض مسرح «آلمايدا» يأتي عنوان النص الأول «الغرفة» الذي وضعه عام ١٩٥٧، أما النص الأخير فعنوانه «الاحتفال». مسرح «آلمايدا» هو المسرح الصغير الذي واظب على عروض هارولد بنتر كان يوحي بالتقشف، فهو عبارة عن خشبة صغيرة وصفوف من الكراسي الطويلة التي يقترب فيها المشاهد من الديكور والممثلين، ولعل هذا المسرح يناسب أعمال بنتر من ناحية اللغة والصياغات المسرحية، فالغرف العائلية وأبعادها الاجتماعية هي أحد أهم مختبرات قوله المسرحي.

النصان يختصران اتجاهات فكر هارولد بنتر الأساسية وطرق الإعراب عنها فنياً، فالأولى كتبها في عشرينياته، والثانية في السبعين من عمره. كانت فرصة ثمينة للمشاهد وكأنه على موعد مع إطلالة وجيزة ولكنها جد ثمينة لمعرفة جهد أحد معلمي الدراما الكبار في بريطانيا. المسرحية الأولى تخوض في موضوع يمكن أن ندرك جانبين منه: بعده الاجتماعي ومسراه الوجودي؛ البعد الاجتماعي الذي يلامس موضوع البؤس العائلي أو تفكك العلاقة الزوجية، والبعد الآخر الذي يتبلور حول شعور الكائن بالعزلة والخوف والشك بوجوده وبالاشياء المبهمة التي ينتظرها.

---

(١) الاستفادة هنا مما كتبته فاطمة المحسن، جريدة الرياض السعودية، ٢٠/١٠/٢٠٠٥ .

الزوج سائق شاحنة وزوجته ربة بيت تضمهما غرفة، هي كل ما يحتويه المكان.. تقدم الزوجة له الطعام وهو يطالع مجلة تنشر قصص الكارتون المسلية، بين آن وآخر يرفع رأسه ليصغي إلى بعض أقوالها، ولكنه يبدو في عالم آخر.

هي تعرف أنها تحاور نفسها، ولكنها تواصل الحوار لأنه الدليل الوحيد على وجودها العقيم، ذلك الحوار يعيد الى الذاكرة أجواء بيكيت في «تلك الأيام السعيدة» على وجه التحديد: عالم موحش يستبشر البشر كل يوم فيه استمرار حياتهم التي لا تعني سوى الخواء.. روز تخاطب زوجها: «أنا جد سعيدة في مكاني هذا حيث الهدوء، وحيث كل شيء على ما يرام، لا نعبأ بأحد ولا يعبأ بنا أحد».. المرأة تدور حول فكرة القناعة، فتستخدمها تعويذة تطرد عبرها خوف الوحدة والهجران والحياة الشحيحة التي تعيشها.

يمكن أن يستمر حوار المرأة مع نفسها إلى ما لا نهاية، لأنها تستنبط من كل الأشياء مادة للحديث، ولكن تلك الحياة تهتز على نحو مباغت بقدوم الغرباء، وهم لفرط غرابتهم يبدون أقرب إلى الشخصيات المتوهمة، وهي جميعها تحقق شراكة التواصل الذي لا يراه بنتر سوى حوار مع النفس.

من هنا ندخل الى عالم التغريب من دون أن يقذف بنا بعيداً عن الواقع.. أربع شخصيات تفزع المرأة عندما تدق الباب، وبينها صاحب النزل المفترض، وهو شخصية كاريكاتورية يبدو أن بينه وبين الزوجة حوارات متقطعة، ولكن الزوج لا يقيم له اعتباراً، بل لا يرد على سلامه وتعليقاته. حديث هذا الرجل يظهر نبرة الافتخار بالنفس أمام روز، الشخصية المذعورة، وهي نموذج يتكرر في بعض أعمال بنتر.

عندما يحل المساء والوحدة بالمرأة بعد أن يمضي الزوج بشاحنته يقرع الباب غرباء جدد، ولكنهما هذه المرة زوج وزوجته الشابة يبحثان عن غرفة في النزل ذاته، يطلبان المشورة ويلتمسان الراحة ويخاطبان الزوجة بلطف في البداية، ثم يتحول كلامهما إلى تهديد، فتصبح غرفة روز موضع مساومة، عندئذ يصدق حدس المرأة في ذعرها المشروع من الآخر، ولكنهما يتشاتمان أيضاً ليكرسا ما يسميه هارولد بنتر فظاظة وصفاقة العالم الخارجي.

في معظم مسرحيات بنتر هناك من يقتحم عالم الأبطال من دون إذن ليعيث به فساداً، ولكن النص في تأكيد انعطافه على مسرح بيكيت يمضي بشخصياته إلى مدخل آخر للتغريب، فيدخل زنجي أعمى يقول للمرأة إنه يحمل رسالة من أبيها.. يبدو هذا الرجل وكأنه قادم من عالم آخر، عالم روحاني غامض، وبعد أن تفرغ المرأة حقدها عليه تكتشف أنها أمام قوة مبهمة تشدها إلى هذا الرجل، ربما يكون عالمها القديم، ذكرياتها أصداء محبة وألفة كانت تغمرها، من هنا يتوضح الموقف الدرامي في لحظة مليئة بالشعر والعاطفة، فتلامس المرأة كف الأعمى ليعود الزوج فيلقيه أرضاً.. أول مرة تتوضح كلمات الزوج الفظ الصموت الذي يستنكف الحديث معها، لينتهي الصراع وروز تخفي عينيها كي لا تشهد هزيمتها الأخيرة.

مسرحية «الاحتفال» كانت أقرب إلى النص الاجتماعي الساخر الذي يحفل به المسرح البريطاني، ولعل الجديد فيها مواصلة بنتر حالة من الافتراق عن واقعية البريطانيين، المسرفة، فالأحداث تجري في مطعم هو الأرقى في المدينة بين طاولتين، الأولى لزوجين شـــابين، الزوج

مصرفي فخور بنفسه، والزوجة التي تتوس بين السخرية منه ومسايرته تنفخ في صورته.

أما على الطاولة الثانية فيحتفل زوجان بزواجهما مع أقرب الناس إليهما، وهما أخت الزوجة وأخو الزوج، والاثنان في ورطة الزواج ذاته، فهما مرآة حياة المحتفى بهما وذاكرتهما.. الزوج المحتفي بزواجه غير عابىء في الأصل بزوجته المتأنقة التي تشرك نفسها عبثاً في لحظاته الفالتة بين السكر والانتشاء ببطولة البذخ.

يقتحم عالم المجموعتين النادلون في المطعم وصاحبه، وهم لشدة حرصهم على أداء خدمة متكاملة يتدخلون في حوارات زبائنهم، وكل نادل حفظ الطرائف التي تسر هؤلاء.. نادلة تتغنج بصوتها لتثير الرجال وتسعدهم، وزميلها الذي حفظ وصايا جده يردد أسماء المشاهير من الأدباء الذين التقاهم في مسرى حياته العجائبية.

ينتهي الاحتفال مثلما بدأ على ثرثرة غير مجدية، غير أن الحوار الذكي لا يبقي شيئاً بعيداً عن أعين النقد: الحياة الزوجية أولاً، ثم التفاهة والعادات المشوهة للأغنياء، وغرور الرجال وعنجهيتهم، وغنج النساء وبلاهتهن.. بما يعني أن بنتر يقوم بعملية تعرية في حوار ضاحك ذكي ومركز، بين طياته تنبثق جمله الشاعرية.

وعلى تباعد الأزمنة بين النصين غير أن المسار واحد، فليس هناك اختلاف كبير في الثيمة الأساسية، فسواء أظهر بنتر غرفة للفقراء أو مطعماً للأغنياء يبقى البشر أنفسهم يعيشون عبث وجودهم ولا جدواه، مثلما يتحملون عناء الإصغاء إلى فظاظة الآخر وفضوله.

قاربت أعمال هارولد بنتر الثلاثين نصاً مسرحياً معظمها قصيرة إضافة إلى كتابته سيناريوهات الأفلام والأعمال التلفزيونية وتعاونه مع السينمائيين العالميين وإصراره على كتابة الشعر.. ويعد هارولد بنتر مع جون أوزبون وآردن من متمردي الحركة المسرحية، سواء على مستوى الفرجة أو الأفكار، أولئك الذين خلفوا وراءهم عبقرية شكسبير ومسرح إليوت الفكري ليعدوا العدة لمسرح جديد يواجه مشاكل الحياة الراهنة والعصر وأزماته.

لقد كتب هارولد بنتر مرات عن مغزى أعماله التي ينظر فيها إلى معضلة التواصل والحوار الإنساني، فالبشر كما يقول يتحاورون من وراء أقنعة تخفي أكثر مما تظهر ذواتهم الحقيقية. ولا يحتاج المرء إلى عناء كبير كي يكتشف تأثيرات صموئيل بيكيت فيه وكل مسرح العبث الفرنسي.

بيتر بروك.. الخروج إلى العالم

وصلت الدراما الانكليزية إلى طريقها المسدود بعد أن أنجبت جيل الستينيات!.. فهارولد بنتر لم يخرج من بريطانيا، ولكنه حاول أن يستجلب فكر المسرح الفرنسي التجريبي كي يحبسه في البيئة البريطانية، وهي بيئة خطابية بامتياز، في حين خرج بيتر بروك من هذه الدائرة كي يجد العالم ملعباً رحباً، متنقلاً بين تراث الهند وإيران ومسرح النو الياباني وعروض الفرجة الافريقية والآسيوية. فلقد أعاد بيتر بروك كتابة الأساطير والملاحم الشعبية، ومضى إلى تكوين فرقته العالمية، وجرّب كل أساليب الحداثة، وكان منظّراً تعد أفكاره إضافة مهمة إلى التراث المسرحي المعاصر. كان بيتر بروك لا يؤمن بالمسرح البريطاني، ويرفض أن يقدم عروضه الأولى في بلده، فهو يطوف مسارح العالم ويستكمل حديث النقد عن مسرحياته في فرنسا حاضنته المسرحية، ثم يعرض في بلده.

ربما يشكل نموذج بيتر بروك مناسبة للمقارنة بين المسرحين الفرنسي والبريطاني، فالفرنسيون تجريبيون يتميزون بالجرأة والشاعرية والقدرة على الابتكار، ولكن ورثة شكسبير بقوا متحفظين يخافون الخروج عن الواقعية ومسرح الحوار وتصارع الأفكار، وليس مسرح الحركة وعروض الجسد والميزانسين المتغير والخيال المبتكر. ويشكو الجيل الجديد من هيمنة الأجيال القديمة على المسرح البريطاني، ومعظمهم يجد في أميركا وفرنسا ملاذات لا يجدها في بلده.

حاول هارولد بنتر أن يكون خليطاً من المدرستين الفرنسية والبريطانية، ولكنه كان أكثر انتساباً إلى ما يسمى بمسرح الغرفة المغلقة،

حيث الفعل المسرحي صغير ولكنه يحمل بسبب دلالاته الإنسانية على رحابة عالمية، فقد ترجمت أعماله لهذا السبب إلى لغات مختلفة بينها العربية، وجائزة نوبل هذه المرة كانت على موعد مع نفي كل ما تردد عنها سياسياً، فجاءت ضربة الحظ لصالح هارولد بنتر، ولعلها أصابت هدفها، فهو من أكبر أعداء أميركا وبوش وبلير والغرب الرأسمالي عموماً.

لقد عرف عن هارولد بنتر أنه المدافع العنيد عن حقوق الإنسان والشعوب وقيم الحرية، والحلقة الأهم بين الكلاسيكية والحداثة في المسرح الحديث. لقد اختار هذا الشاعر والمسرحي أصعب موقع داخل الثقافة الأوروبية المعاصرة، وهو الغضب والصمت معاً.

ففيما اتجهت التيارات العبثية والغاضبة في كل من باريس ولندن نحو التركيز على الحركة والعنف اللفظي في تحديهم لمأسسة المأساة الإنسانية التي تركتها الحربان العالميتان، بالإضافة إلى الأسئلة الوجودية التي كانوا يطرحونها، خص بنتر نصوصه بالثرثرة والصمت واللا اتصال، وخبأ غضبه في دهاليز لغة نثرية متقطعة أدهشت الكثير من المخرجين المسرحيين، فهي طالما جمعت بين السكون والحركة الموقعية للممثل، وتركت فضاء يسع للغة والأنين الداخلي أكثر من الحركة المادية.

هناك بدايات كثيرة للحديث عن هارولد بنتر وحياته الموزعة بين المسرح والشعر والسياسة، فهو جزء من ظاهرة مسرح الغضب الذي أطلقه كل من جون أُزبورن وجون آردن مع آخرين في الحياة الثقافية البريطانية أواسط القرن الماضي.

لكن بنتر لم يمش مع التيار، وذلك بأنه نحت عالماً خاصاً به، فقد اتجه فيه نحو التشخيص الشعري للحالة المسرحية، فابتعد بالتالي عن «الديالوغ» فيما سيطر «المونولوغ» السردي على أجواء نصوصه التي تدور ضمن غرف مغلقة.

كان تفرّد الإنسان بذاته وابتعاده عن بيئته الاجتماعية والتاريخية هما الميزة الأساسية في نصوص بنتر المسرحية، ومن هنا ظهر الماضي مستبداً بشخصياته، وأصبح عاملاً مهماً في تكوينها النفسي، ذلك أنها تخاف الحاضر وتخضع نفسها إلى خبث لغوي مقتضب تتملك فيه المرء رغبة في الانتقام من الخارج إذا شكل مصدر التهديد لها.

وفي الغالب ترمز الشخصية عند بنتر إلى حالة أو زمن أو تاريخ ما، ولا يمكن اكتشاف العلاقة الداخلية في نصه بالتالي دون البحث عن مصادر لغته المكثفة المقتضبة المتقطعة، ذلك أن أبعاد الشخصية السيكولوجية لديه ترتسم وفق البعد الرمزي للماضي في حياتها.

ولو رجعنا إلى مسرحيته الشهيرة «الحارس» التي كتبها عام ١٩٥٩، أي بعد عامين من مسرحيته الأولى «الغرفة»، نرى دخول شخصية العجوز إلى منزل أخوين، واختراق علاقتهما «الهشة»، يتحول إلى السيطرة على البيت. وليس للعجوز الغريب ماض في حياة الأخوين اللذين فقدا حضورهما بعد ظهوره، لا بل يبدو أنه قوة لا مرئية أوجدتها العلاقة ذاتها، ذلك أنها ضبابية وهشة في جوهرها.

في مسرحية «الأيام الخوالي» تتكرر ثيمة «الحارس» على نحو آخر، وبين زوجين اكتشفا بعضهما بعد عشرين عاماً من الحياة الزوجية.. في يوم هادئ وعادي يعيشه الزوجان تزورهما صديقة قديمة وتقلب حياتهما الهادئة رأساً على عقب.

بعد دخولها تدخل الزوجة إلى الحمام، وتبدأ الضيفة بحوار مع الزوج حول زيف علاقته بزوجته، وأن هناك خيانة بينهما تستمر منذ عشرين عاماً.. عندما تخرج الزوجة من الحمام تنتهي «كذبة» البيت الزوجي الهادئ، وينكشف ظلم الماضي عليهما.

تبدو الفكرة هنا قاسية وفيها قدر كاف من العنف اللفظي والجسدي، لأن الخيانة الزوجية هي في الأساس اشتراط مألوف للانفعال والصراخ والبكاء.. إلخ من أدوات العنف، لكن «بنتر» كعادته استخدم لغة الصمت بين الشخصيات الثلاث: «الزوج، الزوجة، الصديقة»، التي بدت كأنها تخص بكلامها أناساً آخرين وليست ذواتها.

وعلى الرغم من أن الكاتب اعتمد مونولوجات طويلة في هذا النص، وعلى الرغم من أننا لم نلحظها في مسرحياته الأخرى، لكن فترات الصمت التي تتخللها تقتضب الجمل والأفكار. ويعود الكاتب بالتالي إلى أسلوبه الشائع في استراتيجية تشخيص اللغة الدرامية المسماة اليوم باسمه «البنترية»، وهي لغة سهلة كلماتها قليلة وجملها قصيرة، ونعثر عنده أيضاً على بساطة لفظية. ولقد رأى نقاد مسرح «هارولد بنتر» في تحليلهم لهذا النص أن الشخصية الثالثة «الصديقة» هي الزمن الواقع بين الخيانة ولحظة اكتشافها، أي أنها بعد رمزي اقتضته نهاية حياة زوجية مزيفة.

في مسرحية «الصمت» تواجه ثلاث شخصيات أخرى ماضيها عبر لقاء غير حميمي، يبدأ الحوار بينهم في مكان غير محدد وتتكلم كل شخصية عن ذاتها عبر جمل غير مفهومة ووصف شعري أحياناً، لكن في سياق أحاديث انفرادية يبدو أنها كلام ارتجالي من عمل الممثل ذاته.

وظهرت «البنترية» من خلال أسلبة هذه التقنية الكتابية لدى «بنتر» في جميع مسرحياته التي اعتمد فيها على الكلام أكثر من اللغة.

الإحساس الغالب لدى المتلقي في مسرح «هارولد بنتر» هو أن الممثلين يتكلمون وتتضمن حواراتهم العفوية والصمت والسهولة والضبابية أحياناً، فمثلما نقول في حياتنا العادية «لم أقدر أن أفهم عليك» لا نفهم على الشخصية «البنترية» أحياناً، لأنها ترتجل وتقطع الكلام في أعالي الغضب صمتاً كما في مسرحية «لغة الجبل».

لقد تميز «هارولد بنتر» بنحت لغة تصلح للصمت والعزلة، ذلك أنها ليست لغة حوارية، وأن فيها استرسالاً متقطعاً يشبه الهذيان في أعلى درجات الضجر، هذا ما نلاحظه في «الأيام الخوالي»، إذ تسترسل الشخصيات الثلاث في حوارها وصمتها دون الاستماع إلى الآخر، وكأن كل واحدة منها تريد إعلان شيء عن ماضيها لإلغاء حاضرها.

تجدر الاشارة هنا إلى أن حركة الممثل في جميع نصوصه باستثناء «لغة الجبل» محدودة، ولذلك تبقى حركة موضعية، ولا تتداخل مع حركة الممثلين الآخرين. ففي «الصمت» كما في «الأيام الخوالي» و«الحارس» يجلس الممثل على كرسيه أو يتحرك في دائرة محدودة، ونفهم من هذا السكون أو «التحرك الموضعي» الذي تقتضيه حالة الشخصية الداخلية ولغتها أن هناك ثنائيات لصيقة ببعضها، وهي: الصمت والكلام، الظل والضوء، الاقتضاب والاسترسال، وهي بالتالي شكل من أشكال الارتجال الكتابي لديه. وفي هذا المنحى يبدو أن ثمة تأثراً لدى «هارولد بنتر» بلغة «تشيخوف» الذي أرسى مع كل من «أُوغست ستريندبرغ» و«هنريك ابسن» معالم «مسرح العبث»، فتلك «الحوارات الذاتية» الطويلة التي

تتميز بها الشخصية التشيخوفية وتمنحها صورة «المرتجل» على الخشبة نلاحظها لدى بنتر في «حوار انفرادي» مقتصر على تصورات ممكنة للارتجال، لكنه حوار مقتضب كما أشرت.

في عام ١٩٨٥ قام «هارولد بنتر» مع المسرحي الأميركي «آرثر ميللر» بزيارة إلى تركيا، وتعرّف هناك إلى مأساة الشعب الكردي المحروم حتى من التكلم بلغته الأم. كان للزيارة أثر خاص عليه دفعه إلى كتابة نص مسرحي عام ١٩٨٨ بعنوان «لغة الجبل» يتناول فيه حيثيات محاكمة عسكرية تركية أذعنت لها امرأة كردية بعد أن عضها كلب «الجندرمة» وهي في طريقها إلى المدينة كي تزور ابنها في السجن، ولأن القانون التركي لا يقبل أي شكوى إلاّ باللغة التركية يقول لها الضابط التركي: «أنت لا تجيدين لغة المدينة وتتكلمين بلغة لا نفهمها، إنها لغة الجبل، لا يمكن محاكمة كلبنا قبل أن نسمع ما لديك بلغتنا نحن»!.. وإذ لا تتكلم غير الكردية يفرض الصمت.

كثيرا ما حاول «هارولد بنتر» أن ينفي عن مسرحه الصفة السياسية، ومع ذلك جاءت مسرحيته الأشهر «لغة الجبل»، التي عرضت على خشبة المسرح القومي في لندن، منغمسة في الهم السياسي، عبر لغة جدلية تبتعد كثيراً عن خطاب «مسرح العبث» الذي يُعد «هارولد بنتر» أحد رواده الكبار[1].

ولقد لاحظ الناقد الإنجليزي الشهير «مارتن إسيلين» ما يمكن أن نسميه بالبنية التحتية للخطاب المسرحي عند «بنتر» حين قال عن مسرحياته: «إنها تظهر الفرد مطارداً من المجهول الذي يأتي لا محالة مقتحماً تفرده أو عزلته، مخضعاً إياه لصفوف عديدة من ألوان القهر والاستبداد.

---

(١) عيد عبد الحليم: الأهالي ٢-٩/١١/٢٠٠٥ .

إن قضية خوف الفرد من المجهول قضية فكرية أو مجردة كما هو الحال مع كتاب آخرين تأثر بهم «بنتر» مثل «كافكا» و«صموئيل بيكيت»، لكنه إذا ظلت دوافع هروب الفرد وانعزالة مجهولة الأسباب، وإذا ظلت دوافع العدوان عليه ومطاردته عديدة وغير محدودة وقد تصل إلى حد التناقض والألغاز، فإن فن «بنتر» يظل مختلفاً تماماً عن «بيكيت» ومعظم كتاب مسرح العبث».

وفي كتابه «أصوات الجانب الآخر» يهتم د. محسن مصيلحي بتحولات البنية الدرامية عند المسرحي «هارولد بنتر»، فيؤكد أن الأحداث عند «هارولد بنتر» لا تدور في عالم مجرد أو خيالي، وبالتالي هي ليست تهويمات خيالية قد يستحدثها عقل موتور أو مريض.. إنها أحداث ممكنة الحدوث في الواقع اليومي المعاش، وشخصياته المسرحية على الرغم من غموض دوافعها في معظم الأحيان تظل ملتصقة بهذا الواقع اليومي، وتظل تلك الدوافع الغامضة منطلقة من واقع معروف وملموس للمتفرج.

بل إن د. مصيلحي يذهب إلى أكثر من ذلك، فيرى أن هارولد بنتر هو أهم المسرحيين العالميين الأحياء بعد «بيتر بروك»، يستدل في ذلك بما قدم عنه من دراسات أكاديمية وغير أكاديمية في العالم كله وعدد اللغات التي ترجمت إليها معظم مسرحياته، والبلدان المختلفة التي أنتجت فيها هذه المسرحيات، ليصل إلى نتيجة أنه «ثاني اثنين يحتلان قمة الهرم المسرحي العالمي»!.. عند مطالع القرن الواحد والعشرين.

ونظراً لأن «مسرح العبث» يعتمد أساساً على التجريد في الرؤية واللغة مع إقامة نوع من الصراع الداخلي الخفي على خشبة المسرح، فإن

«هارولد بنتر» وعلى الرغم من أنه أحد صناع الغموض المسرحي بامتياز حاول الحفاظ على الشعرة الخفيفة والرقيقة فيما بينه وبين الجمهور من خلال إضفاء نوع من الشاعرية على لغته، ومع ذلك جاءت هذه اللغة غامضة هي الأخرى» على حد تعبير د. مصيلحي.

وهذا الغموض جعله يطرح أسئلة تتعلق أكثرها بأسباب فلسفية عن الوجود والميلاد والموت والحياة عبر لغة يغلفها صراع داخلي عن العلاقات الإنسانية والسياسية والاجتماعية والنفسية والبحث عن الفرد داخل المجموع والمجموع داخل نفسية الفرد.

في «حفلة عيد الميلاد» ثمة خيارات واسعة بالعمل في غابة كثيفة من الامكانيات قبل التركيز على فعل الإذلال، بينما «لغة الجبل» تتظاهر بأنها لا تتوافر على عملية واسعة وتبقى متوحشة وقصيرة وقبيحة، ولكن الجنود في المسرحية يحصلون على بعض المرح منها. مسرحية «رماد لرماد» تذهب في اتجاه آخر، فأحداثها تدور تحت الماء، امرأة تغرق، يدها تظهر عبر الأمواج، تختفي عن مدى النظر، تبحث عن آخرين، ولكنها لا تجد أحداً سواء فوق أو تحت الماء، ولا تجد إلا الظلال انعكاسات عموماً، المرأة جسد ضائع في فضاء غريق، المرأة التي يبدو أنها غير قادرة على الهروب من نهاية مرسومة لغيرها.

يعرف «مارتن أسلين» «مسرح العبث» بأنه المسرح الذي يعبر عن فقدان الوعي بأن العالم ذو مغزى، أو بأنه يمكن أن يقود إلى نظام كامل للقيم. أما الناقد الأمريكي «لايونيل آبل» فيرى أن هذا المسرح كئيب ولكنه ليس عبثياً.. فيما يرى المسرحي الانكليزي «ديفيد كيمبتون» في مسرح العبث عنواناً يعيق رؤية الجوهر الحقيقي للظاهر. ويشير «جون

كيرشو» إلى أن مسرح العبث مصطلح صعب مشوش، خصوصاً عندما نستعمله بالنسبة لكتاب مسرحيين على درجة من التباين والاختلاف.

يرى البعض أن الأساس الفلسفي لمسرح العبث يكمن في الفلسفة الوجودية، غير أن المسرحيين العبثيين أخذوا من هذه النظرية بضعة شروط، ومن ثم راحوا يكررونها في مسرحياتهم، منها أن الحياة بلا هدف، وأن محاولة إيجاد مغزاها خدعة ذاتية، وأن الإنسان وحياته لا عقلانية، وأنه ليس هناك أية علاقة ضرورية بين السبب والنتيجة.

ويحاول مسرح العبث تمكين الإنسان من وعي الواقع الحقيقي لوضعه، ويرى الناقد الأمريكي «جيم فيكتور» أن كتاب مسرح العبث يمسون أسس مشكلة الزمن، وأن قوتهم تكمن في نقدهم للمجتمع البرجوازي، أما ضعفهم ففي تشاؤمهم الكاسح. ويقول ديفيد كيمبتون إن مسرح العبث يعد سلاحاً ضد الاطمئنان.

التراجيكوميديا: من تشيخوف.. إلى بنتر..

إن المسرحيين العبثيين يؤكدون بطلان وسخافة الوجود الإنساني، ويتقبلون بشكل تراجيدي لامعقولية الحياة الإنسانية، ويرون سبب التنافر الفوضوي المشوش والحياة الأرضية اليومية الرتيبة، فقد قال «يوجين يونسكو» ذات مرة إن «الإنسان العبثي هو من أضاع الهدف في الحياة، فالإنسان يضيع حين يقطع جذوره الدينية والميتافيزيقية والمتعالية. وتصبح جميع أفعاله عديمة المغزى، عبثية، ودون جدوى».

وفي قائمة مسرح العبث الانجليزي يضع النقاد أسماء «سمبسون، بنتر د. سونديرس»، ويرى الجميع أن هارولد بنتر أقربهم إلى أنطون تشيخوف، راجعين بمسرحه العبثي إلى الطريقة التشيخوفية. ففي مسرحية «عيد الميلاد» نجد عند أبطال بنتر الهلع والرعب والأمل الضعيف. فحين ينتظر بطله ستينلي قدوم الغرباء، وفي جو مشحون بالتناقضات بين جزم ستينلي بقدومهم ونفي صيغ مجيئهم، وتفنيد آراء ستينلي بالمنطق؛ حينها وفجأة يقرع الباب في تلك اللحظة وكأنه الموت، أو ملك الموت، يجثم فوق صدورهم، فيرتفع مستوى موسيقى الجو إلى الصمت القاطع بشكل لا يعودون يسمعون فيه سوى طقطقات الباب المواجهة مع الموت، لكي يخلق جو الخطر والرعب الشاعري، إلا أنه يتخلص من ذلك تدريجياً مثل تشيخوف ويطمح إلى البساطة.

وفي مسرحية «العودة» على الرغم من انتمائها إلى حد ما إلى الواقعية الحقيقية، خصوصاً في المشهد الأول، إلا أنه يعود من جديد إلى ما يسمى في إنكلترا بتكتيك تشيخوف، وذلك في المشاهد اللاحقة. ويقول سولوفيوف: «إن «العودة» تشهد على ابتعاد كاتبها عن مسرح

العبث، ولكن في المشهد الثاني يتحدث بنتر عن فكرة عبثية العالم والعلاقات الإنسانية انطلاقاً من طبيعة الإنسان الحيوانية، وهو ما يعيده إلى حقل مسرح العبث».

نلاحظ عند العبثيين الإنكليز اللاتواصلية والعزلة الاجتماعية والوحدة الروحية الموجودة ضمن شرايين العصر، ويطلق عليها اسم الأزمة «أزمة العصر»، وهي تريد كشف أسباب الوحدة والانغلاق وانعدام التواصل، فعندما يصمت البشر فذلك يعني إما أنه لا شيء لديهم للتحدث عنه، أو أنهم خجلون. وغالباً ما نرى أن أسباب الوحدة والانقطاع هي فقر الحياة ورتابتها، وغياب القضية المشتركة، المصالح المشتركة، والفساد الأخلاقي.

ولا يخفى أن أهم أنواع مسرح العبث هو «التراجيكوميديا»، وهناك من يرى أن التراجيكوميديا في الأصل نوع معاصر يعكس بمنتهى الصدق إدراك العالم من قبل أبناء القرن العشرين، إدراكه بشكل متناقض، ساخر، غريب عن التزمت والعاطفية، ولكنه في الآن ذاته شاعري وعميق.

القاص والمسرحي أنطون تشيخوف كان هو أول من استغل جميع إمكانيات التراجيكوميديا، إذ بنى مسرحياته على حدود الحماسة والفكاهة.. قطعاً ليس كل كاتب قادر على أن يحفظ توازنه إلى هذه الحدود. والتراجيكوميديا نوع قديم جداً، تحدث عنه سقراط حين كان يبرهن وحدة النبوغ التراجيدي الكوميدي، بينما كان هيغل قد لاحظ أن التراجيكوميديا كالدراما ليست توحيداً آلياً للكوميديا والتراجيديا. القضية عنده ليست في أن هاتين المتناقضتين تصبحان جنباً إلى جنب،

أو يستبدل إحداهما بالأخرى، بل في أنهما تتعادلان.

التراجيديا متعلقة بالمحيط والمجتمع والواقع والكون والحياة والموت، أي بالمسائل الأبدية، أما الكوميديا فهي متعلقة بالمسائل الذاتية المتعلقة بالفرد وعواطفه. وحين يأتي تشيخوف ويدخل التراجيكوميديا إلى مسرحياته فلأنه أدرك أن الحياة هكذا، الدموع والضحك يأتيان جنباً إلى جنب.. عند تشيخوف، كما تجد الرفيع فإنك كذلك تعثر على الوضيع، دون نسيان الصراعات الداخلية للإنسانية والآلام العميقة والنزعات الاجتماعية.

أما فنان مسرح العبث، خصوصاً «بنتر»، فلا يرى أن هناك فرقاً بين الضحك والدموع، وبين الرفيع والوضيع في العالم. ويقول عن فهمه للعالم ورؤيته أن كل شيء مضحك، فالجدية الأرفع مضحكة، وبالتالي حتى التراجيديا مضحكة، وما يطمح إليه في مسرحياته هو إبراز عبثية ما نفعل.. كيف نتصرف وكيف نتحدث؟!..

فالضحك عند «بنتر» يتضمن مسحة الرعب، لأننا نعرف من خلالها كم هي سخيفة ومضحكة حقيقة الحياة. وحتى ضحك تشيخوف يذكرنا تماماً بالقهقهة الهستيرية التي يطلقها إنسان صعقته الكارثة، إنه بالدرجة الأولى ضحك اليأس.

وكما نجد في حوارات تشيخوف التواءات، تستتر وراء الكلمات التافهة معانٍ عميقة، وننتبه إلى أن استخدام هذا الحوار الملتوي إنما يأتي لإظهار التماسك والرجولة لدى أبطاله الذين لا يستسيغون إظهار عواطفهم وشكوكهم.. نجد هذا الأمر عند العبثين كما عند هارولد بنتر، مع أن السبب الحقيقي للحوار الملتوي عند أبطال بنتر هو الرعب

وفقدان الثقة.. إن الشخصيات في مسرحيات «بنتر» محدودة بجدران غرفة. إنهم يخافون العالم الخارجي والمخالطة المباشرة بعضهم لبعض.

في أكثر مسرحيات تشيخوف نعثر على حوار عبثي، هو عبارة عن غمغمات مفككة ولا منطقية تعبر عن حالة الإنسان الواهنة ووهمية الحياة الحقيقية، وأحياناً يحمل الحوار السخيف لتشيخوف سخف وجود ضيق الأفق حين يتحول النقاش إلى مشاحنات كلامية فارغة كما في «الأخوات الثلاثة»، أما الحوارات العبثية فأقل عند «بنتر»، ولكنها أكثر بكثير مما هي في الحياة اليومية، وهي تأتي لأن أبطال بنتر يستغلون اللغة كغطاء لمخاوفهم ووحدتهم.

كثيراً ما يكون سخف الحوار عند بنتر في اللحظة الأولى فقط، وتكمن الحقيقة وراء هذا السخف، فإن كان الحوار لا يجدي نفعاً وسخيفاً فالصمت أفضل.

الصمت عند بنتر كثير وبليغ، فأبطاله رغم ذلك يحسون بالحاجة إلى الكلمة.. إن «بنتر» ذاته يمتلك بصورة رائعة من ناحية لغة الحديث المعاصرة، وهذا - برأي النقاد - فضيلته الأساسية. فالمسرحيون العبثيون إذا لم يستعيدوا ثقتهم بالحوار واللغة، فإن مسرحهم سيتحول إلى مسرح صمت. وهذا يؤكد عدم سلفية تشيخوف لمسرح العبث، ولكنه تنبأ بكثير من الأمور التي يعالجها مسرح العبث، وأقرب ما يكون إليه من العبثيين الإنكليز هو «بنتر».

وفي الحقيقة فإن المسرحيين العبثيين هم مجموعة من المبدعين الذين تأثروا بنتائج الحربين العالميتين (الأولى والثانية)، فرأوا أن النتائج التي نجمت عن هاتين الحربين هي نتائج سلبية، لأنها خلقت نفسية

سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين، فكان انعزال الإنسان الأوروبي وفرديته على الأقل، بسبب الويلات والدمار المادي الذي طال أوروبا كلها.

لقد كان أول ظهور لهذه المجموعة في فرنسا في الثلاثينيات من القرن العشرين، وحينها قدموا نمطاً جديداً من الدراما المتمردة على الواقع، فجددوا في شكل المسرحية ومضمونها، بدأ مسرح العبث ظهوره في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، وبالذات في العام ١٩٥٣ عندما طلع علينا الفرنسي الموطن الإيرلندي الأصل صموئيل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) بمسرحيته «في انتظار غودو» التي اتسمت بغموض الفكرة وعدم وجود عقدة تقليدية، وانعدام الحل لما عرضته المسرحية، فكانت رمزية مبهمة للغاية.

ولوحظ قلة عدد المسرحيين الذين مثلوها، وكان الزمان والمكان محدودين تقريباً، وتركت المسرحية سؤالاً طالما راود النقاد: من هو غودو؟ هل سيصل؟ متى سيصل؟ ماذا سيفعل أو يقدم؟..

لقد ترك صموئيل بيكيت خلفه ظاهرة أدبية وفنية مهمة ومؤثرة ومثيرة للجدل اسمها العبث أو اللامعقول، وكان رائد هذه الجماعة، التي ثارت على كل ما هو مألوف، سائرة في طريق العبث دون اهتمام بعامل الزمن. لم يكن العبثيون في واقع أمرهم مدرسة أو جماعة، وإنما مجموعة من المفكرين والكتاب غلبت على مشاعرهم وأحاسيسهم صفات تشابهت وظهرت في كل كتاباتهم الأدبية، خاصة في المسرحية منها.

أهم ما في مسرح العبث بعيداً عن الزمان والمكان والحبكة هو الحوار، لكن ذلك الحوار كان غامضاً مبهماً مبتوراً تعوزه الموضوعية

والترابط والتجانس. كل شخوص المسرحية يتحدثون دون أن يتمكن أحد منهم من فهم الآخر، أو توصيل رسالته إلى الآخر.. الحوار دائماً مبتور، ولا تستطيع الشخصيات توصيل رسائلها، وقد بالغ كتاب العبث فجعلوا بعض الشخصيات تتكلم ربما كلمة أو كلمتين عند نهاية المسرحية، تلخص السخط العام والغضب الشديد، ثم يصل بنا «هارولد بنتر» إلى ما هو أصعب من ذلك، فنراه يقدم لنا شخصية الأخرس كشخصية رئيسية في مسرحية حملت اسمه (النادل الأخرس).

تعد حركة العبث أو اللامعقول التي سميت بأكثر من مسمى، مثل الكوميديا المظلمة، وكوميديا المخاطر، ومسرح اللاتوصيل، امتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين، منها على سبيل المثال السريالية، وهي حركة أدبية فنية عبرت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة ثم حركة الشباب الغاضب، وهي أيضاً حركة فنية أدبية يدل اسمها على الكثير من طرائق تفكير أصحابها.

لقد ازدهرت هذه الحركات التي عبرت عن مفاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبية في القرن العشرين، وكان ظهورها واضحاً جلياً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها من ويلات وأهوال وما خلفته من القتلى والجرحى والدمار.

ومن ثم ازدهر المسرحيون العبثيون في الخمسينيات من القرن العشرين وبدت مسرحياتهم وكأنها بلا خطة وبلا هدف، كما أن نهاياتها غير واضحة المعالم وغير محددة وتعطي انطباعاً أو شعوراً بأن مصير

الإنسانية غير معروف ولا هدف له. وتجدر الإشارة إلى أن رائد العبثيين صموئيل بيكيت حاز جائزة نوبل للآداب لما قدمه من جديد في عالم الأدب. ومن أبرز كتاب العبث البلغاري «يوجين يونسكو» والروسي «آرثر أداموف» والفرنسي «جان جينيه» ثم الانجليز «هارولد بنتر» و«سمبسون» و«توم ستوبارد»، والأمريكي «ادوارد البي».

من أهم السمات العامة لمسرح العبث قلة عدد شخوص المسرحية التي غالباً ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جداً كغرفة مثلاً، فعلى سبيل المثال نرى كل مسرحيات «هارولد بنتر» تدور أحداثها داخل غرفة، والغرفة عادة مظلمة موحشة، أو باردة ورطبة، لا يشعر من يعيش فيها براحة ولا باستقرار ولا بأمان على الإطلاق، ويظل قلقاً دوماً، ويخاف من بداخلها من كل شيء خارجها، فهي مصدر قلق لعدم ملاءمتها، وفي الوقت نفسه ملجأ حماية من مخاطر خارجية محدقة دوماً. ودور المرأة في مسرح العبث في الغالب أقل أهمية من دور الرجل، وتكون المرأة أكثر كآبة من الرجل لما تعانيه من اضطهاد اجتماعي واضح.

كما نرى الغرفة في مسرحيات يوجين يونسكو، وإن كان لها مفهوم آخر، فهي تبعث على الاطمئنان النسبي، لأنها ملجأ ضد الأخطار الخارجية، ووسيلة حماية لشخصيات المسرحية. والضوء الخافت أو العتمة والرطوبة العالية من سمات المكان في المسرح العبثي، كما أن اللغة فيها تكرار في الموقف الواحد، وهذا التراكم الكمي من الأسباب يعطي مدلولات واضحة للخوف وعدم الطمأنينة والقلق الدائم، تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة، وتؤدي أيضاً إلى عدم ثقة الشخصيات في المسرحية ببعضها بعضاً، كما أنها تبين بما

لا يدع مجالاً للشك غياب الحلول الفعلية لمشاكل كثيرة، وعدم القدرة على مواجهة الأمر الواقع، مع حيرة مستمرة وقلق متواصل وخوف متجدد من ماهية المستقبل وكيف سيكون.

يعد مسرح العبث مهماً للغاية عند الأوروبيين، لأنه يعكس واقعهم الاجتماعي المؤلم، ومن أهم المشكلات التي يعرضها معضلة الفردية، فالأوروبي رغم حضارته المادية والتقدم العلمي إلا أنه يعاني من فرديته وانعزاليته نتيجة لعدم قدرته على بناء علاقات إنسانية اجتماعية أساسية ورصينة مع الآخرين.

وبالتالي فإن أهم ما قدمه لنا هذا اللون الجديد من الدراما هو دراسة نفسية وفكرية لأوروبا الحديثة، وانعزالية الإنسان فيها، وفشله في بناء علاقات اجتماعية، فالمادة هناك هي المقياس الأول، وهي المعيار والمحك، ومع هذا الوجود المادي العنيف تضاءلت قيم اجتماعية وتلاشت أخرى. وبالتالي يمكن الانتباه إلى حقيقتين: أولاهما أنه لم يبق من العبثيين سوى «هارولد بنتر» الذي لم يضف أي عمل مسرحي منذ سنوات وتفرغ لكتابة المقال، وثانيتهما أن بدايات القرن الحادي والعشرين شهدت تقييماً للنتاج المسرحي في القرن الماضي، ورأى النقاد أن مسرحية صموئيل بيكيت «في انتظار غودو» أفضل مسرحية كتبت في القرن العشرين.

ويرى الدكتور سعيد كريمي أن تعدد التيارات والمذاهب المسرحية ليس وليد الصدفة، بل هو ترجمة لاختلاف الرؤى والتصورات الفكرية والفنية والجمالية لأصحابها. ويضيف في مقال «مسرح العبث.. خلخلة فكرية وثورة جمالية» المنشور في مجلة «البيان» الكويتية: «بفضل

التجريب الذي يستبدل قيود النقل بالأفق المفتوح للعقل، وعقلية الاتباع بعقلية الإبداع والخلق، تطور المسرح بشكل كبير، وتمرد على الشعرية الأرسطية التي اعتبرت لقرون طويلة رماداً مبجلاً لا يجوز المساس به أو الخروج قيد أنملة عن أدبياته. وبذلك تحول التجريب إلى سلاح هدام لكل المحرمات والطابوهات و«المقدسات» التي عطلت انطلاقة المسرح لسنين طويلة وجعلته يغرق في الاجترار والتكرار.

وإذا كان «المسرح يعيش من انكاراته» كما يقول مشيل كورفان، بمعنى أنه يهدم تقاليد مسرحية ليبني على أنقاضها تقاليد أخرى، فإن مسرح العبث أو مسرح السخرية أو اللامعقول أحدث ثورة جذرية مست جوهر المسرح، حيث تفرد كتابه ومنظروه بأساليب جديدة ومتفردة.

وقد جاءت ولادة هذا اللون المسرحي المتميز استجابة لمعطيات موضوعية وتاريخية، وكذا انعكاساً لهموم ذاتية ونفسية سكنت رواد هذا التيار وشغلتهم بكل المقاييس، فهو أكثر المسارح الحديثة تحرراً من القواعد وتجاوزاً للأصول الدرامية التقليدية، كما أن ثورته الفكرية والفنية خلخلت المفاهيم الجاهزة والمتداولة ووضعت الإنسان بتقدمه العلمي والتكنولوجي وبحداثته ونظمه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في موقع لا يحسد عليه! علاوة على أن ولادة هذا المسرح الطليعي فجرت أسئلة مرحلية مقلقة ومحيرة.. فما المقصود بمسرح العبث وأبعاده الفلسفية والفنية؟.. وما هي مرجعياته وخلفياته النظرية؟.. وأين يتجلى منحاه التجريبي والطليعي انطلاقاً من التنظيرات والكتابات الدرامية لأعلامه الكبار؟»..

هذا المسرح هو نوع من الدراما الأدبية التي برزت في باريس خلال

نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، أي خلال الحرب العالمية الثانية، وكل ما صاحبها من دمار وخراب وموت لمئات البشر، وظهرت في مسرحيات: أداموت، أرابال، بوكيت، جينيت، يونسكو، وتارديو.

عُدّت هذه المسرحيات من المسرح العبثي، لأن كتاب هذه المسرحيات حاولوا إظهار مشاعر والحيرة والارتباك والقلق والدهشة لعالم متعذر التفسير، وقد استند هؤلاء الكتاب على الاستعارة الشعرية التي تبرز للعالم الخارجي مشاعرهم أو حالتهم العقلية.

هذا المسرح ينقل صورة للخيال والأحلام والكوابيس.. هم يصورون حقيقة مشاعرهم تجاه هذا العالم المنتهي إلى الزوال «بالتأكيد نظرتهم كانت سوداوية» وقوة إدراكهم للحقيقة الداخلية.

وقد تأثر واستوحى كتاب المسرح العبثي أفكارهم عن المسرح العبثي من الأساطير وأفكار بعض الكتاب والفلاسفة، مثل كافكا، يونسكو، كامو وهيدجر، وكل هذه الأساطير «المثيولوجيا» والأفكار قد أثرت كثيراً في أعمال صموئيل بيكيت المسرحية، مثل «الأيام السعيدة» و«في انتظار غودو» و«انتهاء اللعبة».

المسرح المعاصر.. مشكلات وآراء

في ندوة أُقيمت في القاهرة أكد عميد المعهد العالي للفنون المسرحية الكاتب والناقد الدكتور أحمد سخسوخ في بحث بعنوان «مسرح العبث بين تهشيم النص والاحتفاظ بسطوة المؤلف» أن مسرح العبث كان أهم الاتجاهات المسرحية التي تبلورت في منتصف القرن العشرين، وقد تحول اليوم إلى اتجاه تقليدي في المسرح، إذ لا يوجد كاتب مسرحي اليوم لم يتأثر برؤاه الفلسفية وبعناصره التقنية.

ويعبر هذا المسرح عن نظرة الكتاب العدمية التي ورثوها من الفلسفات اللاعقلية، أي الفلسفة المثالية التي بدأت لدى كيركجارد في القرن التاسع عشر حتى «سارتر» في أربعينيات القرن العشرين، مروراً بهوسرل ويتسبرز وبرجسون وهيدجر وكامي.. ممن شكلت فلسفاتهم الأرضية الفلسفية لكتاب العبث.

كما انعكست هذه الفلسفة على التيارات الفنية والأدبية التي أعطت اتجاه العبث ملامحه الفنية، والذي تبلور منذ خمسينيات القرن العشرين وارتبط بأسماء يوجين يونسكو صموئيل بيكيت وأداموف وغيرهم من الكتاب المسرحيين.

وفي ورقته المعنونة «مسرح ما بعد الحداثة: مسرح مؤلف أم مسرح مخرج»؟.. حاول الكاتب والشاعر والناقد اللبناني بول شاؤول رصد المهدات الأساسية التي هزت عرش النص وشككت فيه والتي قامت على أيدي المخرجين، باعتبار أن الثورات الأساسية التي أصابت موقع النص ودوره في العرض هي ثورات مخرجين..

وأكد بول شاؤول أن المسألة الأساسية هي أن المسرح اليوم، لا سيما المسرح العربي، مهدد بفقدان استقلاليته من خلال الاستمرار في تراجع دور النص، وتالياً دور المخرج والممثل، لصالح التقنيات والإكسسورات، أو العروض الإبهارية والجماليات المجانية، ولهذا نرى أن الصرخة التي أطلقت في أفينيون تخوفاً من الإمعان في إضعاف الدراما أمام طغيان الصورة المجانية قد تصلح لأن تكون إشارة إلى المخاطر التي تهدد المسرح برمته.

فالمسرح الحديث انطلاقاً من ثوراته أبقى كل الاقنوم الثلاثي للمسرح، المخرج وإن طغى، والنص وإن انتهك، والممثل وإن تقلب بين الأدوار والمواقع، لكن يبدو أن مرحلة ما بعد الحداثة، إذا صحت العبارة، تحتاج خصوصية المسرح وتنسبه إلى فنون تفترسه، وإلى تقنيات تلغيه، تحت مسمى الصورة، وتحت مسميات تجاوز المسرح القديم.

وهذا يعني العودة إلى تقديس النص، أو تقديس المخرج، بقدر ما يعني الاستمرار في كون النص مشروعاً منفتحاً بلا حدود، والمخرج في دائرة حية من البحث المستمر وتعميق المفاهيم والتجارب والعلاقة بالخشبة والجمهور والكلمة وسائر الفنون، يعني أن يبقي نصب عينيه أنه مخرج مسرحي وليس موضب مشاهد وملفق مشهديات وصانع أشكال، مجرد أشكال وحركات يمكن أن تنسب إلى أي شيء ما عدا المسرح.

وقالت البولندية بوجينا سافيتسكا: يمكن لنا الاعتقاد بأن مسرح زمننا المعاصر قد طور من لوحة تباينت فيها الألوان والقدرات والوسائل والأدوات، وأن ما سوف يحدث في المسرح سيكون فقط مجرد نسخ متكرر لكل ما قدم في هذا المجال، ولكن الحظ حليف المبدعين

المسرحيين، لأن القوى الإبداعية للمبدعين لا تنضب وبلا حدود.. من هنا فنحن نشعر بدهشة التلقي ونحن نلاحظ مؤلفين مسرحيين ومخرجين وممثلين يمثلون رؤى جديدة للواقع الحياتي ويكونون قادرين على إحالتها إبداعاً بلغة الفن.

المسرح يمنح تبادل الخبرات والتجارب من بين المبدعين بحرية كبيرة، وهو على وعي بتأثيره الفوري وذوبانه في وجدان المتلقي، ويبقى المسرح بهذا المعني سراً غير مكتشف، تماماً مثل الخيال الإنساني الذي يمكن الإفشاء بسر وجوده.

وأكد المخرج العراقي جواد الأسدي أنه في الحياة المسرحية العربية جرى تحطيم كل المنجز الإبداعي للإرث العالمي على يد مراجع الرموز الفنية التسليعية التي وضعت النص الاجتماعي ومجتمع النص في أحط صوره، مروجين كتابة مسطحة وعقيمة تستعمل الناس في آلامهم الكبرى استعمالاً دونياً هدفه تسفيه حياتهم تحت لائحة الجمهور يريد هذا.

وتساءل الأسدي: أين صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وصلاح جاهين وسعد الدين وهبة في المشهد المصري اليومي؟.. أين تلك النصوص في حياة المتفرج الحالي؟.. أين تلك الصرخات المدوية للحلاج و«ليالي الحصاد» ونصوص صلاح جاهين و«سكة السلامة»؟.. أين تلك الثقافة الأصيلة في النصوص التي حولت المنصات والإنسان المصري إلى حالة فذة من كشف الألم والنزعة نحو الحرية والأمل بحياة ساخطة؟..

إن مقارنة تلك النصوص المثمرة الفنية في كتابة وجع الإنسان المصري مع ما أنتجه كوميديو مصر في نصوص وعروض تصور الإنسان

المصري في أخطر حالاته تجعلنا في مفارقة قاتلة. والأمر لا يختلف في البلدان العربية الأخرى من موت وهزيمة للمسرح الاجتماعي الإنساني وصعود للفئات المتاجرة بالمسرح، وكأنما وجدت المؤسسات العربية الرسمية حلفاءها الشرعيين في هذا النوع من النصوص والعروض المسطحة التي تتسق مع نظرتهم الثقافية الشمولية الاستبدادية التي تقوم على قتل البذرة الخلاقة على المسرح لتروج المسرح الآخر الذي يقوم بطمس معالم الحرية.

وعن الدعوة إلى تحطيم النص توقفت الجزائرية ليلى بن عائشة عند مسرح «الفريد جاري»، مؤكدة أن مسرحياته هي البداية الحقيقية لمسرح العبث ومدرسته التي ازدهرت في الخمسينيات، مشيرة إلى أن التجارب المسرحية التي سجلها تاريخ المسرح تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أو الجدال أن المسرح كان فعلاً بحاجة إلى التجديد الذي يبث فيه بين الحين والآخر الحيوية، فالضرورة الملحة لذلك هي التي دعت عدداً كبيراً من المبدعين إلى رفع شعار التجديد، وإلى جانبه شعار آخر هو شعار التحدي والإيمان الصلب الذي لا يلين لإعادة البناء من جديد..

فكانت النتيجة تجارب من بينها تجارب الفرنسيين ألفريد جاري وأنطوني آرتو، وعروض دمرت معاقل المسرح النمطي التقليدي وهدت كيانه وأسلمته إلى ماض يبني على أنقاضه ما يليق بالفنان المبدع والجمهور المتفرج معاً في ثنائية يحكمها التجانس والتأثر والتأثير، تلك العلاقة الجوهرية الجدلية التي يتم بين الحين والآخر إعادة بنائها وفق مفاهيم ورؤى جديدة، وسيظل التجريب قائماً إلى أبد الآبدين، طالما أن هناك مبدعاً ومتفرجاً.

فريدريك دورنمات.. أستاذ العبث

تبدو تقنية الكتابة عند فردريك دورنمات (١٩٢١-١٩٩٠) بالغة الأصالة والتعقيد في الوقت ذاته، فكل أعماله لا تتميز ببنية واضحة، ولا يمكن مقارنته بأرثر ميللر أو سارتر، وفي عدد من أعماله يقترب كثيراً من بريخت وماكس فريش..

وكان يبدو كأنه يتعمد التعقيد، وهو القائل إن الدراما الكلاسية قد ولى زمانها، فما يهدد الإنسان المعاصر ليس القدر وغضب الآلهة، بل كوارث السيارات والفيضانات التي يكون سببها الخطأ في التصميم والتنفيذ، والتفجيرات الذرية، أي أن طريقنا يمضي عبر الكوارث، ودور الكاتب مثل دور القابلة كما قال سقراط.. إنه ضروري عند ولادة الطفل، أما ما يحصل للطفل بعد ذلك في الحياة فهو أمر مجهول.

وكما قال دورنمات فإنه يستقي تأملاته في عمله الأدبي من مصدرين: الميثولوجيا والعلم المعاصر. ولربما يبدو الربط بينهما نوعاً من المفارقة، لكنها في الحقيقة مفارقة في الظاهر فقط، فكما قال تولد الأسطورة حين لا يمكن التعبير عن عبثية العالم إلا بمساعدة الصور، في حين أن نظريات العلم تجهد في عقلنة العالم لكنها لا تفلح دائماً.

وكان دورنمات قد كتب مقالة طويلة عن آينشتاين سعى فيها إلى تبيان مسألة قيام الفيزياء المعاصرة بتسليط ضوء جديد على مصائر الإنسان. والفكرة التي كان يكررها دورنمات دائماً تصوّره للعالم كلعبة للشطرنج بين الخير والشر، أما البيادق فهي البشر.. لكنها لعبة لن تنتهي.. لسبب واحد لا غير.. وهو أن قوى اللعبة متكافئة..

وعندما يقال عن دورنمات إنه أستاذ مسرح العبث كان يصحح ذلك دائماً بسرد هذه الواقعة: «حين عملت في باريس كنت غالباً ما ألتقي بيونسكو، كان التفاهم بيننا رائعاً، وبعد العرض الأول لمسرحيتي «زيارة السيدة العجوز» سمعت منه مجاملة ذات معنيين: «بعد هذه المسرحية يمكنك أن تتوقف عن كتابة المسرحيات»..

ويتابع دورنمات قائلاً: «أنا لا أحب مصطلح «مسرح العبث»، فهو بالأحرى مسرح التغريب والمفارقة، إنه يعّري ويقع في التناقض في الوقت نفسه، إذ لا وجود لنظام فكري غير متناقض داخلياً»..

وكانت قد مرت فترة طويلة توقف دورنمات فيها عن كتابة المسرحيات، وتوّجه إلى الرواية والمقالة، كانت آخر أعماله رواية «العدالة» التي كان قد بدأ كتابتها في عام ١٩٥٨، وجاءت تعرية قاسية للرياء والأخلاقيات المزدوجة في المجتمع المتطور لكن من ناحيتين فقط: التقنية والاقتصادية.

وعن هذه الرواية قال: «هذه هي الأخلاقيات السائدة في أوروبا اليوم، فالأيديولوجيا تضاءلت أهميتها، وينبغي القول إنها كانت أيديولوجيا اقتصادية في شرق أوروبا شأن أيديولوجيا الرأسمالية، حيث لا يرافق التطور التكنولوجي والاقتصادي ما ينبغي من التطور الفكري.. لقد صار الإنسان واقفاً على قاعدة تمثلها وسائل الإعلام ولا سبيل أمامه كي يجرّب بشكل ملموس».

وبقي دورنمات ذلك المثقف الذي تنازعه الشك، بل الهلع، من نزعات معينة في الإنسان الذي يتصرف - كما قال - بحكم منحدره الحيواني، فهو أناني كبير، يكون الخير المشترك عنده أقل أهمية من تحقيق

أغراضه والرغبة في تطمين وجوده. وفي مسرحيته «رومولوس الكبير» عام ١٩٤٩ يعامل دورنمات التاريخ مجرد حجة لطرح رؤياه الفلسفية، فهو يغيّر الوقائع وصور الأشخاص وفق مبدأ اللعب الحر بالأشكال والمفاهيم القائمة على عنصر التأمل.

فـ «رومولوس» دورنمات يسعى طوال حياته إلى تهديم الهيكل المنخور للإمبراطورية الرومانية، ولكن من الداخل.. إنه قاض قرر إنزال العقاب بروما جزاء كل جرائم هذه الدولة الطاغية، بيد أن هذه العدالة المفجعة لا تبدل شيئاً في بنية التاريخ، فخليفتها - أي الإمبراطورية الجرمانية - كانت محض مواصلة للسابقة فيما يخص البعد الأخلاقي.

وهناك من يفسر ثيمة دورنمات هذه بكونها إيماءة إلى تاريخ أوروبا القرن العشرين، ومما لا شك فيه أن في هذا الشيء تبسيطاً لجدلية هذا العمل المسرحي البارز.

وكان دورنمات قد استفاد هنا من نماذج برنارد شو، لكن مع فارق واحد هو أن الكاتب السويسري مزج الأجواء القاتمة بأخرى أكثر سخرية، بل دفعها صوب الصنف الكوميدي. ويأتي هذا متساوقاً مع منطلقه الفكري والفلسفي، فهو قد وجد في التاريخ والسياسة وعلم النفس مادة للإثارة والفضيحة الأخلاقية أيضاً.

وعبر تقنية متميزة، جمع عناصر من الرواية البوليسية العادية بأخرى للوعي المفجع، ولعل كوميدياه «زيجة السيد مسيسيبي» عام ١٩٥٢ تبيّن بوضوح تقنية الجمع بين عناصر متنافرة في الواقع الاعتيادي، مثل العدالة القائمة على الجريمة.. ومن الناحية التقنية جابه دورنمات في كوميدياته المفجعة تقاليد المسرح النفسي «السيكولوجي» بمبادئ تجريدية من أجل أن يعري وقائع أوروبا المعاصرة.

وفي مسرحيته «هبط الملاك في بابل» عام ١٩٥٣، وهي بمثابة كوميديا شعرية فنتازية، أخذ النموذج من مسرحية أوغست سترندبرغ المعروفة «لعبة الأحلام»، وفيها عكس دورنمات أجواء فوضى العالم المعاصر الذي يريد فيه الإنسان، وهو وحيد وأعزل، أن يعثر على الخير والشر كي ينقذ «إنسانيته» و«شخصانيته» اللتين ضاعتا في متاهات الحضارة الصناعية. وبعضهم لاحظ في المسرحية أصداء لفلسفة سارتر ومونييه اللذين تكلما عن الحياة المهددة من قبل الأشياء التي تم حشرها في دواليب الحضارة.

ومن الناحية الشكلية فهذه المسرحية هي مجرد كوميديا، بل حكاية فلسفية وموعظة تدعو إلى الشكوكية عبر السخرية المرّة التي تجسّدها الأفكار والأساطير والآراء والعادات والتاريخ، فأبطالها الحقيقيون ليسوا تماماً من لحم ودم.. وكتب دورنمات في ختام المسرحية: «إن عالمنا قد وصل إلى الغروتسك وليس القنبلة الذرية وحدها»..

ومعلوم أن مسرحية «زيارة السيدة العجوز» عام ١٩٥٦ كانت أكبر نجاح حققه دورنمات، وفحواها يعد مواصلة لفكرته عن العدالة القائمة على الجريمة. وهناك تفسيرات عدة للمسرحية، لعل أكثرها شيوعاً أن المسرحية ترمز إلى العلاقة بين أوروبا وأمريكا، فالثانية هي تلك السيدة العجوز التي عادت كمليونيرة الي مدينتها الصغيرة «أوروبا» التي لفظتها كبغي.. ومع الزيارة حلت ساعة الانتقام: أن يقتل سكان المدينة الرجل الذي أغواها مقابل هبات مالية كبيرة «مشروع مارشال»!..

وقد يكون محقاً ذلك الناقد الذي وجد أن دورنمات كان يكتب وفق مقولة: إن الضحك لا غيره يقي الإنسان من الانهيار حين يرقب العالم

الذي هو – وفق كلمات شكسبير التي وضعها في فم مكبث – «رواية الأحمق الصاخبة التي لاتعني شيئاً».. أما مسرحية «فرانك الخامس» عام ١٩٥٩ فكانت بمثابة جمع مبتكر للأفكار التي طرحها بريخت في «أوبرا بثلاثة قروش» و«صعود آرتورو أوي»، غير أن دورنمات قد عزّى بأسلوبه المتميز السطوة المطلقة للنقود.

وفي مسرحية «منكرو التعميد» عام ١٩٦٧ عاد دورنمات إلى ذلك السؤال اللحوح الذي رافق كامل أدبه: على هذا العالم اللاإنساني أن يصبح أكثر إنسانية.. ولكن كيف؟.. وبقي السؤال دون جواب في المسرحيات الأخرى أيضاً: «النيزك» عام ١٩٦٦ و«الملك يوهان» عام ١٩٦٨ و«لعبة سترندبرغ» عام ١٩٦٦ و«الشريك» عام ١٩٧٢..

خاتمة

وفي النهاية يكتب الدكتور سعيد كريمي إن مسرح العبث مسرح طليعي بالأساس، ذلك أنه حقق قطيعة مع التقاليد المسرحية القديمة وصار في طليعة المسارح التجريبية التي أسست مسرحاً لا أرسطياً، لا يدين بالولاء إلا للإبداع والخلق، ويضرب عرض الحائط بتقاليد المحاكاة والنقل، كما يسعى إلى التجديد والابتكار على مختلف المستويات الفكرية والفنية والجمالية...

وانطلاقاً من جدلية الاحتواء والتجاوز، استطاع هذا المسرح الثوري والمتمرد أن يتصدر قائمة المسارح الأكثر مدعاة لكل أشكال النقد والإعجاب والدهشة والاستغراب والقبول والرفض.. وهي ردود أفعال متضاربة يمكن أن تطال كل مسرح طليعي، ذلك أن الطليعة هي حركة أو بعث فني لشيء أو لفن متقدم على شيء أو فن سابق، وهي على ذلك تصبح حركة تدعو إلى التغيير، وأي مسرح يجرؤ على أن يصف نفسه بالطليعي مطالب بأن يستعمل وسائل وأدوات وتقنية وأشكالاً حرفية لها من الخصائص ما لا يوجد في مسرح سواه[1].

وبالفعل فقد تفرد مسرح العبث بمجموعة من الأساليب في الكتابة الدرامية تختلف تماماً مع ما كان سائداً في أدبيات المسرح الغربي، إذ تم إفراغ اللغة الكلامية من كل محتوياتها الدلالية، ولم تعد هناك أية حكاية ذات حبكة محددة، بل هناك عرض لمواقف متضاربة ومتناقضة، مما يجعل الخط الدرامي يتراوح بين الصعود والنزول والخطية، كما لم يعد

(١) كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب.. ص٥٨٢ .

هناك حديث عن بداية وعقدة ووسط ونهاية، بل اختلط كل شيء وتشابك وتعقد، وهو ما يتماشى مع فلسفة العبث التي تتلاعب وتسخر من جميع التقاليد المبنية على أساس عقلي ومنطقي.

وقد كان من نتائج الاختيار التجريبي لمسرح العبث أن صار مسرحاً هامشياً ما دام يغرد خارج السرب ولا يتماشى مع التوجهات العامة المحافظة للمسرح الغربي، لكن هذا الوضع الشاذ عن القاعدة هو ما يميز كل المسارح الطليعية الحاملة لمشعل التغيير. وبالنظر إلى تجديد مسرح العبث لأولويات اشتغال فن المفارقات وطرحه بدائل بسيطة وغريبة في الوقت نفسه، فقد عُدّ هذا الانزياح عن الخط الرسمي حماقة وتهوراً وتطاولاً على الشعرية المسرحية الأرسطية التي شكلت على الدوام سلطة تعلو ولا يعلى عليها.

إن أهم سمات المسارح التجريبية والطليعية هو اغتيالها للمؤلف وإحياؤها للمخرج الذي أعطى إمكانيات واسعة لتوظيف المؤثرات السمعية والمرئية وهكذا فإن مسرح العبث قد أفرغ اللغة من كل محتوياتها وحولها إلى أصوات مجردة لا معنى لها، ذلك أن اللغة حسب رواد هذا المسرح الطليعي لم تعد تؤدي وظيفتها التواصلية بين الناس، فكل فرد صار له عالمه الخاص ولم تعد هناك أي قواسم مشتركة تجمعه بأفراد آخرين، وبالتالي تحول الإنسان إلى جزيرة صغيرة متقوقعة ومنغلقة على ذاتها مما حدّ من إمكانيات تواصله مع الآخرين.

وعليه فإن اللغة، أو بالأحرى اللسان الذي من أهم خصائصه أنه جماعي ومتعارف عليه، صار كلاماً فردياً وخاصاً، وقد جعل يونسكو اللغة أكبر ضحية من ضحاياه عندما قلصها إلى مجرد أصوات فارغة

من أي معنى، وما تقوله شخصياته ليس إلا سفسطة وملئاً للفراغ وكلاماً من أجل الكلام، فالإنسان الغربي أصبح يعاني الوحدة والعزلة التي تخنقه داخل العلاقات الأكثر حميمية وحرارة.

وهذا ما يؤكده جلال العشري حين يقول إن يونسكو تعمق في ظاهرة اللغة وأكسبها بعداً فلسفياً عبَّر فيه عن عزلة الفرد ووحدته في مجتمع لم تعد اللغة فيه قادرة على تحقيق التواصل بين الأفراد. وبذلك أصبح الإنسان وكأنه دائرة منفصلة تلف وتدور بعشوائية فظيعة وآلية أفظع حتى تصطك بدائرة أخرى.

إن الحضارة المادية المعاصرة تفرض على الإنسان نمطاً حياتياً وإيقاعاً خاصاً يؤدي به إلى الشعور المرير بقسوة الحياة وعدم الاكتراث بأي إنسان آخر، فقد يجلس الزوج إلى زوجته ويحدثها عن أمور بيتها وتبدو كأنها تصغي إليه، والحال أنها هي الأخرى غارقة في مشكلاتها الخاصة، الشيء الذي يجعل الانفصال يغلب على الاتصال ويؤطره، وبالتالي تصبح اللغة الكلامية غير ذات بال.

ففي عالم فارغ فقد كل هدف يصبح الحوار مثل كل الحركات، لعباً بسيطاً وتمضية للوقت، لكن إذا كان الهدف من استعمال بيكيت للغة هو التقليل من أهميتها بوصفها وسيلة نقل للفكر، أو بوصفها أداة للتواصل، وأجوبة كاملة عن مشكلات الشرط الإنساني، فإن استعمالها الثابت يمكن النظر إليه بشكل مفارق، كمحاولة شخصية للتواصل مع ما يتعذر التواصل معه.

وما دام أن الكلمات لا تحمل أي معنى، فإن مآلها هو الموت والتآكل والصمت، وبإجهاز كتاب مسرح العبث على اللغة الكلامية المبتذلة

يكونون قد فتحوا آفاقاً جديدة تتصل بحقيقة الإنسان ولا وعيه وشعوره الباطن.

وإذا اقتربنا من «فرناندو أربال» فإننا سنجد أن لديه لغة ليست اعتيادية في عالم يتصنع الثقافة، سوف تحظى بجماهيرية غير متوقعة بفضل سوء التفاهم الذي يعاني منه الرأي العام، وفي هذا المجال تقع مواقفه - الأكثر انتقاداً والأكثر صعوبة في الفهم - التي تستأنف العلاقة مع التقليد القديم للغة السريالية المستفزة، مما يعقد الأمور في الوضع الراهن.

وعليه فإن هذه النظرة الجديدة إلى اللغة تجعلنا نقول إن مسرح العبث دمر الوظائف التقليدية للغة وفتح آفاقاً جديدة لاقتحام لغات مرئية وسمعية أخرى قد تكون أبلغ بكثير من اللغة الكلامية.

ومن جهة أخرى تعد المحاكاة الساخرة من الأدوات الفنية الأكثر حضوراً في مسرح العبث، وقد غلبت هذه التقنية على معظم مسرحيات أداموف بدءاً بـ «الخدعة» و«الغزو» وصولاً إلى «لعبة البينغ بونغ» و«المجتمع ضد الجميع».

ويرى «مارتن أسلين» أن المحاكاة الساخرة تمرد ضد تعقيدات المسرح السيكولوجي، وهي عودة اختيارية إلى البدائية، فـ «أداموف» لا يريد أن يعرض العالم، ولكنه يريد محاكاته بسخرية، أي كشف النقاب عن وجهه الحقيقي من خلال هذه التقنية، التي تكشف أن التجانس بين الناس ظاهري فقط، أما في العمق فإن هناك شرخاً كبيراً يفصل بين كل واحد منا. والسبب في ذلك هو هذه المدنية العشوائية التي دمرت كل القيم الإنسانية الفاضلة، وأقصت العلاقات المبنية على التعاون والتآزر،

فأصبحت المحاكاة الساخرة وسيلة لفضح زيف هذا المجتمع، وهو ما يشكل مدعاة للسخرية والتهكم. يقول ميشيل كورفان: إن المحاكاة الساخرة تنتج أوضاعاً أكثر اتساعاً كذلك، فهي تستهدف إفراغ الإنسان من إنسانيته وتحويله إلى شيء، فقد كتب أداموف بدقة المحاكاة الساخرة التي تستلزم وجود ممثلين ومواقف ميكانيكية غير صحيحة طبيعياً..

وفي مسرحية «البينغ بونغ» مثلا نجد بطليها «أرثور» و«فكتور» يهبان حياتهما لشيء، إلى طاولة اللعب الواعدة بالمال والقوة والنساء.. فتحولت الآلة بذلك من وسيلة إلى غاية في حد ذاتها، إذ عجز البطلان عن الحب والانتماء والإبداع، وبذلك صارت هذه اللعبة صورة رائعة لاغتراب الإنسان من خلال عبادته لموضوع أو فكر زائف.

ويذهب «رولان بارت» في تحليله للغة هذه المسرحية إلى أن المحاكاة الساخرة للغة طبقة، أو سلوك، هي أيضاً التوفر على مسافة معينة والتمتع كذلك بأصالة معينة.. ولكن شريطة أن تكون هذه اللغة المستعارة عامة وفي موقع أقل من الكاريكاتير.

وبالإضافة إلى المحاكاة الساخرة، فقد لجأ كتاب مسرح العبث إلى اقتحام أساليب فنية أخرى كالرمز، كما هي الحال في مسرحية صموئيل بيكيت «في انتظار غودو» التي ترمز إلى العلاقة اللامتكافئة بين السيد والعبد وانتظار الخلاص من «غودو» الذي قد يأتي أو لا يأتي..

وإذا أمكن القول أيضاً إن طاولة «البينغ بونغ» عند «أداموف» رمز لتمسرح الحياة وتقنعها في شكل لعبة بسيطة يعد فيها الإنسان بمثابة

الكرة الصغيرة التي لا تتوقف جيئة وذهاباً بين اللاعبين، فإن «رولان بارت» يرى أن هذه الطاولة لا ترمز إلى شيء على الإطلاق ولا تعبر عن شيء، إنها شيء حرفي وظيفته هي توليد بعض الحالات انطلاقاً من طابعها الموضوعي.

وإذا كان هذا هو فهم «بارت» فإن نعيم عطية يذهب إلى أن لجوء كتاب مسرح العبث إلى الرمز كان الهدف من ورائه هو تجسيم عوالم جديدة لم تطرق من قبل، وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الرمزي حلماً والواقع مسرحاً كبيراً.

وهناك أيضاً الحلم الذي يعد امتداداً للمتخيل في الواقع، وتوضيحاً للبديهيات المستترة، وتحرراً للقوى الخفية، وإطلاقاً لكل ما تحتويه الأشكال والاستلهامات.. وحول سياج الحلم تجتمع أفكار مختلفة، كما هي الحال عند «أربال» و«أداموف» و«كوبي»، دون أن ننسى «وينغارتن» و«يونسكو»، فالحلم خالق لصور متعذرة التفسير تطرح نفسها خارج أي منطق، ولكن وفق رمزية مقروءة..

إن عالم الأحلام غالباً ما يتصف بالفنتازيا والخيال الجامح، إلا أنه في المقابل يعبر بصدق عن أحاسيس دفينة ومكبوتات تختلج في نفسية الإنسان ولا يستطيع تحقيقها إلا في هذا العالم الحالم المتخيل الذي تسقط فيه جميع الرقابات.

لقد لجأ رواد مسرح العبث كما قلنا إلى المزج بين الكوميديا والتراجيديا لتتولد عن ذلك التراجيكوميديا، أو الملهاة السوداء، وهي المسرحية التي تدفع المتفرج قدماً بإثارة العقل أو القلب ثم تشتته وتحيره فيضطر مرة تلو الأخرى إلى أن يعيد النظر في فاعليته الخاصة، في مشاهدته للمسرحية، وفي التشنجات الخنوعة المذلة تضاعف المسرحية طاقتها وتكتسب صورة المسرحية وجهاً جديداً..

والسخرية هي سلاح يونسكو المفضل، سخرية من العلاقات الاجتماعية والعائلية واللغة والمسرح نفسه الذي أدار له رواد مسرح العبث ظهورهم ليكتبوا مسرحاً مضاداً، مكوناً من مسرحيات مضادة، وما دام الموضوع هو الذي يحدد المنهج وليس العكس فإن تطرق هذا المسرح إلى موضوعات تتعلق بالوضع المأساوي للإنسان بشكل عام استلزم إحداث تغيير جذري على مستوى القوالب الفنية المتوارثة عن المسرح الكلاسيكي.

يقول محمد غنيمي هلال متحدثاً عن علاقة المضمون بالشكل عند العبثيين: إن مسرح العبث، أو ما يسميه بعض نقادنا مسرح اللامعقول، ذو معنى مزدوج: فموضوعه من ناحية عبث الوجود أو رهبة الفراغ في الكون رهبة يعيها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد العبث لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية الإدراك[1].

وبالفعل، فقد ثار رواد مسرح العبث ضد المسرح الأرسطي وأدبياته المعروفة، ولم يعد هناك وجود لحكاية ذات بداية ونهاية وعقدة وحل.. وإنما صار الأمر متعلقاً بعرض أفكار بشكل غير متسلسل وغير منطقي، فقد تجد بداية لمسرحية لكنك لا تجد لها نهاية، كما يمكن للمسرحية أن تتضمن عقدة أساسية وعقداً فرعية ولكنها تظل كلها بلا حل، كما هي الحال في مسرحيات من طراز: «الكراسي» «المغنية الصلعاء» و«نهاية اللعبة» و«الخراتيت»..

---

(١) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، ص٣٤ .

وإذا لم يعمل رواد مسرح العبث على الدعوة إلى فضاءات مسرحية جديدة وهجر اللعبة الإيطالية كما فعل أنطوني أرتو، فإنهم في المقابل فضلوا اللعبة في مسارح صغيرة تستجيب لنزعتهم التجريبية، كما أنهم أحدثوا ثورة سينوغرافية على الصعيد البصري. ففي هذا الإطار نجد أنهم استعملوا ديكورات خفيفة جداً توحي أكثر مما تقرر، وتزين أكثر مما تكدس، وكمثال على ذلك مسرحية «في انتظار غودو» التي كان ديكورها يتكون من شجرة نخرة يستظل بفيئها البطلان «فلاديمير» و«استراغون»، وظل الفضاء خالياً من أي نوع من أنواع الزينة.

أما الشخصيات في «مسرح العبث» فلا تملك أي وجود مستقل أو أبعاد سيكولوجية أو اجتماعية أو ثقافية واضحة، فهي لا تعدو كونها مجرد دمى أو عرائس.. يقول نبيل أبو مراد: فالشخصيات المرسومة لا تضع المشاهد في غيبوبة التقمص ولا تؤدي دوراً تعليمياً مباشراً كما يريد بريشت.. في «مسرح العبث» يكون للشخصيات كيان خاص يبقيها غير مفهومة إلى حد ما، وبقدر ما تكون ذات طبيعة غامضة تفقد ناحيتها الإنسانية، وبالتالي لا يعود من السهل فهم العالم من وجهة نظرها[1].

وفيما يتعلق بالإخراج المسرحي فقد بلغ الأمر ببعض كتّاب مسرح العبث مثل يونسكو حد حضور التدريبات التي يقوم بها الممثلون والإدلاء بملاحظاته عما يجب أن تكون عليه المسرحية عندما تعرض على الخشبة - «المغنية الصلعاء» كمثال - كما طالب المخرجين أيضاً بالوفاء إلى أقصى درجة لروح مسرحياته وكنهها، مثلما هي الحال بالنسبة إلى

---

(١) نبيل أبو مراد: مسرح العبث فلسفة وتقنية، مجلة الفكر المعاصر.. ص١٤٤ .

مسرحية «الكراسي»، إذ يقول في إحدى رسائله الموجهة إلى المخرج: أتوسل إليك أن تخضع لهذه المسرحية، لا تقلص مفعولاتها، ولا العدد الكبير من كراسيها، ولا العدد الكبير من نواقيسها التي تعلن عن وصول ضيوف غير مرئيين..

وهذا يعني أن يونسكو يكتب مسرحياته بعين المخرج العارف بالعلاقة التكاملية التي يجب أن تربط النص بالعرض، حتى يكون هناك انسجام في الرؤية ووحدة في التصور، إلا أن هذا لا ينفي إصراره على ضرورة جعل المخرج ملتزماً برؤية المؤلف خلال كتابته السينوغرافية، وهذا ما يحد من إبداعية المخرج ويكبله بإرشاداته وتوجيهاته، وبالتالي فإننا سنشاهد يونسكو المؤلف والمخرج المقنع.

وإذا كان رواد «مسرح العبث» قد نجحوا بالفعل في إبلاغ رسالتهم الفكرية والفنية المتمثلة أساساً في عبثية الوجود التي تجعل الخير والشر متشابهين، والموت والحياة والسعادة والشقاء مترادفين، فإن هذا ما يجعل الفوضى هي المتحكمة في هذا العالم.

لقد تعرض «مسرح العبث» في بداياته للنقد الشرس والتجريح والقذف من قبل النقاد والجمهور على حد سواء، لكن بعد ذلك صار لهذه الموجة الجديدة مريدوها ومناصروها من أوروبا ومختلف أقطار المعمورة، حتى إن المسرح العربي نفسه جرب التعامل مع هذا التيار في إطار البحث عن قالب مسرحي متميز، وهو ما نجده عند توفيق الحكيم مثلاً في مسرحية «يا طالع الشجرة» التي حاول خلالها تأصيل العبث واللامعقول في المواويل الشعبية!..

غير أن النظرة إلى «مسرح العبث» يجب ألا تحكمها السلبية، لأن هذه الصيحة الفكرية والفنية ليست دعوة إلى الصمت والرضا بالأمر الواقع والانصياع لأزمات الحياة، وإلا كيف نفسر مشاركة بيكيت في الحرب العالمية الثانية للقضاء على النازية؟.. وكيف نفسر المواقف السياسية للمسرحي «هارولد بنتر» ضد السياسة الأمريكية وحروبها ضد الشعوب؟..

إن «مسرح العبث» قراءة واعية وعميقة لواقعنا المعاصر، وهو كذلك مرآة تعكس بصدق التحولات المتسارعة التي أطرت حياة الإنسان في ظل الحضارة المادية الغربية، الأمر الذي يبرر انتشار هذا التيار المسرحي في الدول الرأسمالية التي تعرف صراعاً طبقياً حاداً وسيادة مطلقة للثقافة البرجوازية الرثة.

الفصل الثاني عشر

التجريب.. أسئلة المسرح العربي الحديث..

اتخذ التجريب في مجال المسرح العديد من المعاني، ذلك أن كل التيارات المسرحية التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين - على تعدد أشكالها واتجاهاتها - كانت تهدف إلى ابتكار أشكال تعبيرية جديدة والدعوة إلى تجاوز المسرح القائم والتمرد عليه.. لكن مصطلح التجريب في المسرح في الوقت الراهن يدل على نوع محدد من المسرح له خصائصه وأساليبه.

والمسرح التجريبي الحديث ظاهرة عالمية لا تخص بلداً دون آخر، فهو منتشر في جميع دول العالم، ويعرف المسرح التجريبي عادة بأنه المسرح الذي يحاول أن يقدم أساليب جديدة في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور.. تتجاوز الشكل التقليدي دون قصد تحقيق أي نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية. وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان..

أما بخصوص موضوع التجريب في المسرح فقد عرفت الساحة المسرحية العربية نقاشاً حاداً حول موضوع التجريب، فأبدى البعض تخوفه بدعوى أن التجريب خرق وتجاوز يهدد التقاليد والقواعد، ويرون ضرورة الحفاظ على النقاء الثقافي كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية. ومن هنا جاء التأصيل العربي يبشر بميلاد شكل مسرحي عربي مغاير للمسرح الغربي، وراح يبحث عن ظواهر جنينية للمسرح،

وتظاهرات شعبية، ورصيد فنون الفرجة في التراث العربي، محاولة لرفض مقولة تقليد المسرح العربي للمسرح الغربي، وبالتالي تأكيد هوية المسرح العربي المنشود ورفض التبعية للغرب، وهو ما سبق أن حاولنا تأكيده[1].

في حين يرى دعاة التجريب في المسرح أنه حالة من الإبداع المستمر، يبحث عن الجديد ويحاول أن يتجاوز الصيغ المقيدة، ويراهن على التحول وتجدد أدواته لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير. وإذا كان التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف فإنه لا ينفي الأشكال السابقة عليها، وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب، إنه اختيار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات، وهذا انطلاقاً من أن التمايز الثقافي لا ينفي التفاعل مع الثقافات الأخرى، ويرون أن هذا تثاقفاً وليس تبعية[2].

والواقع أن المسرح شأن الفنون الأخرى لا يزدهر بغير التجريب والبحث عن الجديد، ذلك أن تاريخ المسرح يؤكد الدور الذي لعبه التجريب والتجديد، بل بفضلهما تطور المسرح وصمد أمام التطور الذي شهدته وسائل الاتصال الحديثة، وبرهن على فشل التنبؤات التي تنبأت بنهاية المسرح، واستطاع أن يتأقلم مع الظروف الجديدة. والإبداع في ميدان المسرح عملية مستمرة، بمعنى أن المبدع لا يبدأ من فراغ، بل يبدأ بعد استيعاب كل تجارب الماضي والشعور بضرورة إبداع ما مختلف، مع أنه يستند إلى الإبداعات السابقة ويختلف عنها في الوقت نفسه.

---

(١) للمزيد: انظر د. جمعة قاجة: المسرح والهوية العربية، دار الملتقى، بيروت ٢٠٠١ .

(٢) فوزي فهمي، مقدمة منشورة في كتاب هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ترجمة سامح فكري، القاهرة: أكاديمية الفنون ١٩٩٨، ص١٧ .

التجريب.. إرهاصات أولى

يكتب د. عبد اللطيف غياط[1]: لقد كانت الإرهاصات الأولى التي عرفها المسرح العربي إرهاصات غربية محضة، تمثلت في محاولة اقتفاء خطوات المسرح الأوروبي، وخاصة فيما يتعلق بقوالبه المسرحية وأشكاله الفنية والتقنية العامة..

غير أن هذا المسرح سيعرف فيما بعد نوعاً من التحول أمام تلك المتغيرات المجتمعية والهزات السياسية التي تولدت عنها اتجاهات وتيارات ثقافية متباينة كان لها تأثيرها الكبير في الفن المسرحي الذي بدأ يحس بدوره بضرورة مسايرة الواقع العربي الراهن وما يصبو إليه من تطلعات نحو التغيير والتقدم، حيث أخذ يسائل نفسه ويبحث عن صيغة تميزه عن غيره من المسارح وتكسبه شكلاً له خصوصيته الفنية والثقافية، لذلك سيعرف العالم العربي مجموعة من الدعوات التي تدعو إلى تأصيل الظاهرة المسرحية وربطها بالواقع العربي الذي ساهمت في تشكيله ثقافات متعددة، لعل الثقافة العربية الإسلامية تعتبر أبرزها بما تحبل به من معطيات إنسانية تراثية راقية وغنية.

إن الرغبة الملحة في إرساء أسس جديدة للمسرح العربي عن طريق التأصيل كان وراء ظهورها التجريب الذي أفرز أعمالاً مسرحية تجريبية سواء في مشرق العالم العربي أو غربه، وقد صاحبت هذه الأعمال دراسات وبيانات تنظيرية تستهدف التعريف بهذا الهاجس وبما ينبغي أن يترتب عنه من قضايا وإشكالات فنية وفكرية.

---

(١) د. عبد اللطيف غياط: «التجريب والنص المسرحي» مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد ٣، ١٩٨٩، ص٢١ - ٢٢ .

يقول المسرحي المغربي محمد الكغاط معرفاً التجريب[1] : «إن التجريب في الفن بصفة عامة وفي المسرح بصفة خاصة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل».. وفي هذا الإطار يميز الكغاط بين نوعين من التجريب: تجريب عام وتجريب خاص، يتجلى الأول في تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من أسخيلوس إلى بداية هذا القرن، وهو تجريب تلقائي، أما الثاني فهو ذلك العمل الذي تقوم به مجموعة معينة وتسعى من خلاله إلى البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي والسينوغرافي، ومع الممثل والجمهور.

وإذا كان التجريب في المسرح الغربي قد انطلق من اتجاهات وتيارات مسرحية معروفة، ومن ركامات مسرحية ثابتة وراسخة، مستفيداً في بعض مراحله الفنية والتاريخية من الأشكال المسرحية الشرقية والإفريقية، فإن التجريب في المسرح العربي قد ارتبط أساساً بالبحث عن قالب مسرحي متميز، وبالبحث عن شكل مسرحي يعبِّر عن الهوية العربية بكل أبعادها الفكرية والثقافية والسياسية.

ولقد اتسمت محاولات التجديد المسرحي عند العرب باستحضار التراث واستلهامه، وبالبحث عن قالب مسرحي متميز له لغته المسرحية الخاصة التي تحاول أن تتجاوز صيغة المسرح التقليدي لصالح مسرح قائم على أشكال الفرجة. ويتضح من هذا القول أن الأشكال ما قبل المسرحية أو الشبيهة بالمسرح قد برزت من جديد، ليس بوصفها أشكالاً

(١) محمد الكغاط: www.kaghat.imaroc.com

مسرحية مستقلة، ولكن بوصفها أنماطاً وظواهر يمكن استلهامها والاستفادة من ثرائها وغناها الفني والثقافي من أجل كتابة مسرحية متميزة.

إن الرجوع إلى التراث العربي كان يصحبه دائماً وعي بخلق قالب مسرحي جديد، وهذا ما جعل الأعمال المسرحية العربية الجديدة تتسم بميزتين أساسيتين: ميزة خاصة تظهر في الانطلاق دائماً من جذور العمل وموروثة في بيئته، وأخرى عامة تتجلى في طرافة الأفكار التي يطرحها العمل، وفي علاقة هذه الأفكار بالموضوع العام المفتوح للتفكير بالماضي والحاضر والمستقبل.

وبمعاينة مصطلح التجريب يقول المسرحي السوداني شمس الدين يونس:[1] يبدو أن هناك تبايناً في معانيه ومنطلقاته الفكرية والعملية، ويثير كل منها جدلاً علمياً.. وإذا اتفق المسرحيون العرب أن للتجريب مفهوماً على عدة مستويات، فإن أكثر هذه المستويات تجلياً هو التجريب على مستوى الشكل، والذي يركز على البحث عن شكل مسرحي عربي من خلال البحث في المأثور الشعبي، وذلك لتأكيد الهوية العربية للمسرح وتأصيله في بنية الثقافة العربية، وهذا ما تجلى واضحاً في أعمال توفيق الحكيم الذي كان يبحث عن قالب مسرحي يعتمد على الحكواتي، والأديب المصري يوسف إدريس وتجربته المميزة في مسرح السامر، والمسرحي السوري سعد الله ونوس واقتراحاته وبياناته المسرحية ومسرح الفرجة..

(١) في ندوة «المسرح التجريبي في الوطن العربي»، تحرير: محمد عبدالحميد:
www.masraheon.com

وهناك مستوى التجريب في الفكر، وهو مستوى أكثر ارتباطاً بالقوة الإيديولوجية للتجريب، وهو ما يتبدى من خلال الجدل والكتابات والمناظرات والبيانات المسرحية حول المشهد المسرحي التجريبي في الوطن العربي، التي اعتنت بالبحث والتجريب في أغلب عناصر العرض المسرحي، وهذا ما يضع مهمة التجريب على عاتق الجميع، من الكتاب والمخرجين والممثلين وحتى مصممي السينوغرافيا.. الأمر الذي يقودنا إلى الإجابة عن سؤال: كيف نجعل للتجريب معنى عملياً؟.. وكيف نمارس خصوصيتنا في هذا الإطار؟..

ويخلص شمس الدين يونس إلى أنه لا بد أن يتخلق التجريب من ضروريات قائمة في الواقع الاجتماعي التاريخي المحدد والواقع الإنساني الحيوي المطلق، وبهذا تقف حركة التجريب على أعتاب مراحل نضجها، ولا تمتثل لهواجس ووساوس الخوف من التبعية والذوبان في حركة التجريب العالمية، ولا نشعر بالاستخذاء أمامها والتماس الاعتراف بها لممارسة حق التجريب والمغامرة الإبداعية للدخول في المجرى الرئيس للعالمية من مواقع التجريب الطليق، أو بعبارة أدق تأسيس مفهوم جديد للعالمية، التجريب دون افتعال تلك الخصومة الأزلية معها.

وبالتالي لا بد من وضع التجريب في السياق الصحيح، ألا وهو خصوصية الممارسة المسرحية العربية، بمعنى اعتماد المسرح كساحة باعتبار عمومية المبادئ المسرحية وخصوصية الأداءات التي تبدعها الذاكرة الثقافية للمجتمعات العربية، كما اعتمد المسرح منذ ولادته في اليونان على التقاليد الثقافية مركزاً على خصوصيتها في الممارسة، وعلى المسرح العربي أن يحقق أسطورته الخاصة التي يحقق بها ما يريد من المعاني والأفكار، مدفوعاً إلى ذلك بالضرورة الفنية.

وفي مداخلة له أوضح د. محمد السيد غالب من مصر أن التجريب في المسرح قد رافق المشهد المسرحي منذ أصوله الجنينية الأولى، وأوضح ذلك باستعراض التوجه التجريبي في مسرح الرواد، فقال: إن التوجه التجريبي في مسرح الرواد كان توجهاً من أجل التواءم مع الذوق الفني للمتفرج.

فلقد رأى الرواد أن النص المسرحي ليس نصاً أدبياً فقط، بل إنه نص عرض لا يكتمل إلا بتجربته على المتفرج حتى تكتمل الدائرة، فقد كان يعقوب صنّوع يؤمن بأن العرض المسرحي ليس عرضاً منتهياً، بل من سماته التغيير المستمر مع كل ليلة عرض، فكل حدث طارئ أثناء العرض المسرحي يستحسنه الجمهور يوضع في صلب العرض بناء على طلب الجمهور.

ويضيف د. غالب أن صنّوع لم يكن يقصد أن يقدم فعلاً مسرحياً تجريبياً في بادئ الأمر، إلا أن التجربة المسرحية لكل عرض في حد ذاتها أجبرته على الاختفاء وراء كواليس المنصة ليلقن ممثليه ردودهم على الجمهور المشتبك معهم في حوار، أو المطالب بوضع بعض المواقف المفاجئة التي تحدث بين الممثلين داخل العرض، الأمر الذي منح هذه العروض ملمحاً تجريبياً بما هو مفارق للصيغة الأوروبية آنذاك.

ثم يرصد د. غالب المشهد التجريبي في المسرح العربي منذ ستينيات القرن العشرين فيقول: ظهر «مسرح الجيب» في مصر سنة ١٩٦١ بمنحاه التجريبي، والذي يسير في اتجاهين: التعريف بالاتجاهات الطليعية في أوروبا، التي كان يختلط معها مفهوم التجريب باعتبار أن كلا المفهومين كان خروجاً عن المعتاد والمألوف، والاتجاه الثاني يدور حول

استنطاق المادة التراثية في علاقتها ببعض قضايا الإنسان المصري، كما في «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم، أو الدعوة التي وجهها يوسف إدريس من أجل مسرح بهوية عربية تعتمد أشكال الفرجة العربية المعروفة كما في مسرحيته «الفرافير»..

وكذلك ظهور المسرح التجريبي في سوريا منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين في عروض مسرحية كانت أقرب إلى التجريب، مثل مسرحية «المجنون» عن نص لجوجول من إعداد سعد الله ونوس وإخراج فواز الساجر، وعرض «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» إعداد سعد الله ونوس وإخراج فواز الساجر.

دون أن ينسى تجربة جماعة «الفوانيس» في الأردن، وجماعة السرادق في مصر، ويخلص في النهاية إلى أن المشهد التجريبي، في المسرح العربي منذ باكورته الأولى كان ناتجاً من العلاقات التفاعلية مع الآخر دون التماهي فيه، وهذا تأكيد أن تطور التجربة المسرحية العربية لن يتأتى بانكفائها على الذات، بل بلقاحات جديدة تأتيها من هذا الآخر والتجادل معها لتصنع إبداعها الخاص.

يعتقد البعض أن بدايات التجريب في المسرح العراقي تعود الى ما قبل الثمانينيات من القرن العشرين[1] فثمة إبراهيم جلال وجاسم العبودي، وهما عملاقان جريا في المسرح في فترة مبكرة، وثمة أيضاً مسرحية الفنان قاسم محمد الخالدة «النخلة والجيران» عام ١٩٦٩ التي مثلت نقطة تحول في المسرحية الشعبية العراقية.

ولكن يمكن اعتبار ثمانينيات القرن العشرين الانطلاقة الحقيقية

(١) عبدالخالق كيطان: www.masraheon.com

للتجريب في المسرح العراقي، وقد تكون عودة مجموعة من المسرحيين العراقيين من الخارج بعد أن نالوا شهادات عليا في المسرح في بلدان أوروبا الشرقية عاملاً حاسماً، وقد حاول هؤلاء نقل الواقعية الاشتراكية الجديدة الى المسرح العراقي، إضافة إلى استحضار التقنيات المسرحية المتقدمة في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

على أن التوجه الأقوى الذي ساد ضمن التيار التجريبي في المسرح العراقي كان ذاك التوجه المتعلق بتعميق الرؤى الفكرية والفلسفية للعروض، والبحث عن جماليات جديدة في الصورة المسرحية، هكذا بدأ قاسم محمد وصلاح القصب وعوني كرومي وفاضل خليل وشفيق المهدي وعقيل مهدي ثورتهم الجديدة، فأنجز عوني كرومي مسرحية «الإنسان الطيب»، وأنجز قاسم محمد «رسالة الطير»، وأنجز صلاح القصب وشفيق المهدي مسرحيات «الصورة»، وفاضل خليل مسرحياته الشعبية وصولاً إلى «اللعبة»، وأنجز عقيل مهدي مسرحيات «يوربيدس» ثم مسرحيات السيرة الذاتية..

كان الهاجس هو ابتكار أشكال جديدة في التعبير المسرحي، فانشغل بعض التجريبيين العراقيين بالممثل المسرحي، وآخرون بالصورة المسرحية والبناء المشهدي والسينوغرافيا، وآخرون عملوا على تفعيل الواقعية، وأيضاً ثمة من عمل على تعبيرية جديدة، وقد أنجز هذا الغنى التجريبي في الثمانينيات بناء جيل مسرحي بدأ بالتطلع لاحتلال مكانه المناسب، ويمثله الفنان عزيز خيون بواقعيته السحرية في المسرحية الشعبية، وناجي عبد الأمير بحسه الدقيق في الإيقاع وبناء المشهد المحكم، ثم جاءت مجموعة من الشباب أبرزهم: حيدر منعثر وغانم حميد وكريم

رشـيـد وباسـم قـهـار وناجي كـاشي وكـاظم النـصـار، ممن يمثلون جـيل التسعينيات.

وتحت عنوان «التـجـريب في المسـرح إلى أين؟» يقـول مـحسن العـزاوي إنه على الرغم من أن المسـرحي فرحان بلبل يرى أن «المسرح العربي منذ ولادته كان يركض لاهثاً وراء المسرح الغربي منذ عصوره القديمة حتى ما قبل العقد الأخير من القرن العشرين، وهكذا يمكنك أن تعدَّ عشرات الاتجاهات المسرحية التي نقلها العرب عن الغرب».. إلا أنه يؤكد أنه لا يتقصد الانتقاص من الاجتهادات التي عمت المسارح عموماً في الوطن العربي.. لأن أصحاب هذه الاجتهادات أدركوا تماماً حاجة أوطانهم إلى ضـرورة تكيّف هذا الفن إلى مـا هـو أبعد ثم يضـعـونه بالطريقـة التي تناسبهم من جهة، وترضي جماهيرهم العريضة من جهة ثانية[1]..

إن أول عنصـر ألغاه التجـريبيون هو «النص المسـرحي»، وهذا الإلغاء لفن كـتـابة المسـرح أوقف تطور فن الأدب المسـرحي الذي سـعـى إليـه المسرحيون الأوائل طوال قرن ونصف وصولاً إلى حقيقة المعارف التقنية، وإذا بهم يكتبون نصوصـاً تمتلك ناصية فن التـأليف المسـرحي بجدارة فوضعوا جل اهتمامهم بقضية اللغة..

وهنا تكمن الغرابة ذات الدلالة على حـد قول فرحـان بلبل، فـالبلدان العـربيـة التي اعـتـمدت الفصـحى في عـروضـهـا هي التي أنجـزت أدباً مسـرحياً ذا قيمة ومحتوى يصل إلى مستوى يقترب إلى حد ما من تلك النصـوص التـجـريبيـة التي تركت أثرها على المسـتـوى العـالمي، من ذلك نصوص كتّاب كبار أمثال توفيق الحكيم، محمود دياب، محفوظ عبد

(١) محسن العزاوي: www.al-khashaba.com

الرحمن، سعد الله ونوس، عز الدين المدني، قاسم محمد، الطيب العلج، عبد الكريم برشيد..

أما في الكويت فثمة ملاحظة هي أن مؤلفيها، وفي مقدمتهم عبد العزيز السريع وصقر الرشود، اعتمدوا العامية في أغلب عروضهم، وهو أمر لا بد منه عند التأسيس، إلا أن دخولهم ساحة التجريب في الشكل والمحتوى وميلهم في السنوات الأخيرة إلى الفصحى، سواء في التأليف أو الاستخدامات اللغوية المتوازنة، ما هي إلا محاولة جادة لتخلق لنفسها أدباً مسرحياً سيترك أثره لدى الشباب الذين ما برحوا يبحثون عن الجديد في النص وطرق الإخراج المنهجية والتطبيقية. ومن هنا فقد تعاطى المسرح في الكويت مع جوانب مهمة لا على مستوى التأليف وإنما على مستوى الانتقاء، وهو اعتراف صريح بـ «مهنة الدراماتورج».

إن الفترة التي مارس فيها كل من إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وقاسم حرفهم المسرحية، وبالاتجاهات المتنوعة المتأثرة بكل من برتولد بريشت وقسطنطين ستانسلافسكي وبيتر بروك، قد تركوا أثرهم البالغ في المنهج والأسلوب على مسرحيين غيرهم، وهي الفترة المحددة بين منتصف الستينيات ونهاية الثمانينيات، وحصراً بين الأعوام ١٩٦٣-١٩٨٨ حين برزت المسرحيات التي قدمها مسرح الخليج العربي.

وهذه الفترة هي التي شاع عنها أنها المعنى الأول بالتجريب لما فيها من إبداعات حقيقية لإضافات جديدة، ولعل المرحلة التي بدأت بالنهضة الواقعية وحتى الوقت الحالي أكثر قرباً من المفهوم السائد في التجريب، بسبب عدم الاستقرار وممارسة الاختلاف والتضاد بين منهج إخراجي وآخر، على الرغم من معاصرة أحدهما للآخر في الوقت نفسه.

واليوم يجتذب التجريب أغلب المخرجين المسرحيين الشباب في العالم العربي[1] ، سواء امتلكوا القدرة والخبرة والثقافة التي تؤهلهم لخوض غمار التجريب بمعناه الحقيقي أم لم يمتلكوا. ويأتي انبهار هؤلاء المخرجين بالتجريب في كثير من الحالات من إحساس داخلي يشوبه الوهم بأن حضورهم أو مكانتهم المسرحية لا تتحقق إلاّ عندما يقدمون تجارب إخراجية مختلفة عن التجارب السائدة.

من المعروف أن التجريب المسرحي بمفهومه العام رافق المسرح منذ نشأته في الحضارات القديمة؛ فالممثل اليوناني ثيسبس الذي طور الأناشيد الديثرامبية التي كان المنشدون في الاحتفالات الدينية الطقسية يمجدون بها الإله ديونيسوس إلى عرض مسرحي «مونودرامي» من خلال عربته الجوالة كان مجرياً، والشاعر الدرامي أسخيلوس الذي أضاف ممثلاً ثانياً وطور الفعل الدرامي كان مجرياً، وسوفوكليس الذي أضاف ممثلاً ثالثاً كان مجرياً، لأنه عمق عناصر البناء الدرامي ووسع آفاق العرض المسرحي.

وممثلو «كوميديا ديلارتي» الإيطاليين كانوا مجربين، لأنهم أطلقوا للممثلين حرية الخلق والابتكار، وقدموا أسلوباً جديداً في العرض الملهاوي. وكانت طريقة فرقة الدوق جورج الثاني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر طريقة تجريبية في وقتها، لأنها تجاوزت أحلام السابقين حينما حاولت البحث عن حل للتناقض بين المناظر المرسومة وحركة الممثل الحي داخلها، وألغت فكرة الممثل البطل أو النجم.

أما التجريب المسرحي بمفهومه الخاص، فقد تكوّن في نهاية القرن

---

(١) عواد علي، جريدة الزمان، ٢/٤/٢٠٠٤ .

التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة بوصفها فعالية تقترن بالابتكار والتجديد ونقض المألوف وكسر المسلمات وهدم الأنموذج على صعيد الرؤية والتقنية.

ولقد رأى برتولد بريشت في محاضرته المعنونة «في المسرح التجريبي» التي ألقاها في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين أن كل مسرح غير أرسطي هو مسرح تجريبي، بيد أن عدداً من الدارسين الغربيين يتفق على أن عرض ألفريد جاري لمسرحية «الملك أوبو» التي قال عنها الروائي الفرنسي أندريه جيد: «إنها الشيء الخارق للعادة الذي لم ير المسرح مثله منذ وقت طويل»، ووصفها الشاعر والكاتب المسرحي الايرلندي بيتس بأنها «علامة تنهي مرحلة كاملة في الفن»، اتفقوا أن هذا العرض كان بالفعل ثورة مسرحية كبيرة تمخضت عنها الاتجاهات التجريبية في المسرح العالمي، كالتعبيرية والسريالية والطليعية.. إلخ.

وإذا كان التجريب المسرحي في بدايته قد طال الشكل، فإن سمته الأساسية في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين تجلت في محاولة الانفتاح بالمسرح على بقية الفنون، وفي خلق علاقة مختلفة مع المتلقين وتوسيع هامشه. وبذلك أخذ التجريب منحى جمالياً فنياً ومنحى أيديولوجياً، وارتبطت حركة التجريب في المسرح بتطور العلوم الإنسانية وتأثيرها في مناهج قراءة المسرح.

وتكشف الدراسات الغربية الحديثة أن هذه الحركة توجهت إلى إعادة النظر في موقع الممثل في العملية المسرحية وبشكل اداته، بل إن بعض تياراتها أراد إلغاء الممثل بوصفه إنساناً واعتباره آلةً أو دمية خارقة يتحكم بها المخرج كما يشاء، أو تغييبه وتقليص وجوده في فضاء العرض

إلى صوت مسجّل. ولكن في ردة فعل لاحقة عاد الممثل ليصبح الوسيط الأول في عملية التواصل مع المتلقي، والعنصر الأساسي في تشكّل العرض.

كما حاولت هذه الحركة إعادة النظر في شكل المكان المسرحي. والخروج من العمارة المسرحية التقليدية إلى أماكن أخرى، والاهتمام بموقع المتلقي من العرض، وبالعلاقة بين الخشبة والصالة، والإفادة من التقنيات المتطورة في مجال الصوت والإضاءة واستخدامهما بمنحى درامي، والتعامل مع النص المسرحي بوصفه عنصراً من عناصر العرض يمكن العصف به أو اختزاله أو تفتيته أو تحويله من خطاب أدبي إلى خطاب بصري.

وفي العقدين الأخيرين من القرن العشرين ظهرت تجارب مهمة لامست أفق الحداثة وأسهمت في إخصاب المشروع الحداثي في الثقافة العربية، تجلت مظاهرها في تغيير بنية الخطاب المسرحي أو تحديثها وابتكار أشكال ورؤى وتقنيات أدائية جديدة على المسرح العربي، خاصة تلك التجارب التي توجهت إلى الإعلاء من سلطة القراءة برؤية معاصرة، مجردة النصوص التي اشتغلت عليها من مرجعياتها، ومقصية مبدأ المماثلة، ومحاولة الاقتراب إلى صياغات تشكيلية بصرية للخطاب المسرحي وإطلاق العنان للتخييل الحر، والانزياح عن الإطار المرجعي، وإضفاء منحى تركيبي غامض على شبكة العلاقات بين الشخصيات بجعلها تتداخل بعضها ببعض حتى يجد المتلقي نفسه أمام نوع من الدهشة والالتباس.

ويرى حسن عطية أن المسرح فن ديمقراطي أصلاً، ولكن عزلة الإنسان من بين أسباب ظاهرة التجريب في المسرح الحديث الذي يكاد

يخلو من الحوار بين طرفين، فالحدث الدرامي انتهى وتحول المشاهد إلى كائن معزول عن جاره الذي يشاهد العرض معه، وعن المجتمع خارج المسرح[1]. وهذا ما جعل الحوار الذاتي «المونولوج» يصبح محل الحوار الموضوعي «الديالوج»، وهذا ما يفسر برأي حسن عطية انتهاء الحدث الدرامي في كثير من عروض المسرح بعد أن كان يشكل فعلاً فنياً متكاملاً نرى من خلاله نتائج فعل حياتي لم يكتمل بعد في الواقع، فنتجنب السير فيه حتى نهايته أو نعمل على تحقيقه من أجل حياة أفضل. وبدلاً من الحدث الدرامي حل البوح الشعري والرقص التعبيري والحالة الموحية بدلالات أغلبها هلامي ووقتي، أشبه ببقعة حبر تقع على ورقة مطوية يسقط عليها كل من يراها مفتوحة أفكاره الخاصة، لهذا لم يعد المسرح يحمل رسائل واضحة إلى جمهوره، بل يترك لكل فرد حرية أن يستخرج الرسالة التي يبتغيها هو من العرض المسرحي.

وأضاف أنه نظراً لتداعي الايديولوجيات الفكرية وسيطرة المادة على حركة الحياة تم الاحتفاء بالجسد وإحلاله جمالياً محل قضايا الفكر في فضاء المسرح، مع الاحتفاء بالصورة المنظرية والمؤثرة في الحواس، وبالشكل على حساب المضمون المؤثر في العقل، وصار الشعر المرئي أعلى من الكلمة المنطوقة ويكاد يلغي وجودها في كثير من العروض.

وإزاء هذا نعود إلى المسرحي السوري فرحان بلبل الذي يطالب أولاً بأن نحدد معنى التجريب، وهو الأمر الذي ضاع فيه الباحثون حتى في مهرجان القاهرة التجريبي، إذ أنه يرى أن المتحدثين يخلطون بين التجريب الحديث الذي بدأ من تسعينيات القرن العشرين والتجريب

(١) سعد القرش، التجريب في المسرح الحديث.. www.elaph.com

الذي بدأ منذ بداية القرن العشرين[1]، ويوجز في هذا المجال بأن التجريب منذ بداية القرن العشرين حتى العقد الأخير قد اتخذ منحى مغايراً كل المغايرة لما جرى من التجريب في العقد الأخير من القرن العشرين، وبالتالي نراه يتحدث عن التجريب الذي جرى منذ العقد الأخير من القرن العشرين حتى الآن قائلاً: هذا التجريب ليس عربياً ولا يخص دولة من الدول، إنه يخص العالم كله. وقد ولد التجريب في العالم كله في لحظة واحدة، وبالتالي ليس له رأس، ما قبله كنا نقول تجريب بريشت تجريب فلان.. التجريب الحديث هذا ليس له صاحب، لأن العالم كله اندفع إليه في لحظة واحدة، ومنهم العرب..

العالم كله دخل ميدان التجريب، ولذلك من حق العرب، بل من واجبهم، أن يدخلوه. والمسرح التجريبي العربي فاز بعدة جوائز، ونافس أعرق البلدان المسرحية، وهذا يعني أن العرب دخلوا المسرح التجريبي بحنكة وخبرة. أما إلى أي مدى يتناسب التجريب مع أهداف العرب وطموحاتهم، فهذا موضوع آخر، ذلك لأن التجريب في العالم كله يتحدث عن يأس الإنسان وعزلته، وكذلك الإنسان العربي يائس ومعزول، ولكن السؤال هل يجب أن يظل الإنسان العربي يائساً ومعزولاً؟.. هنا قد نختلف مع أهداف التجريب، ولكن يجب أن ندافع عن التجريب، فهو حركة العالم، وهو الذي سوف يجدد إهاب المسرح في العالم كله، ومنه المسرح العربي.

ويتساءل جمال إسماعيل[2] في استطلاع نشره في صحيفة «الوطن» القطرية: هل استطاع التجريب في المسرح العربي أن يخطو في طريقه

---

(١) النور، العدد ٢٣٤، تاريخ ٢٢/٢/٢٠٠٦ .

(٢) جمال إسماعيل، الوطن ٢٢/١/٢٠٠٥ .

دون أن توقفه حركة المجتمع؟.. هل يصلح نمط الإنتاج المسرحي في العالم العربي للنهوض بحركة التجريب؟.. أم إنه يقف حائلاً في طريق تطورها؟.. وما هي الإشكاليات التي تعوق حركة التجريب في المسرح العربي؟..

يقول الناقد الأردني جمال عياد: لا بد من الاتفاق على مفهوم مصطلح التجريب ليس في المسرح فقط، وإنما في الفنون بصفة عامة، ثم بعد ذلك نبحث كيف ينظر المسرحيون العرب إلى التجريب المسرحي، لأنه طبقاً لهذه النظرة يمكننا أن نحدد إشكاليات ومعوقات التجريب لديهم، وبعدها نقوم برصد الجديد من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية من خلال المفاهيم الثقافية لنستطيع طرح فضاءات ملائمة لهذه البنية الثقافية. لا يمكننا إطلاق المصطلحات على العموم، لأنه إذا فعلنا ذلك فإننا نضع إجابتنا في خانة معينة دون التطرق لكل جوانب القضية.

ويضيف عياد: التجريب المسرحي ظهر في أوروبا مع بداية مسرح العبث الذي جاء كرد فعل مواز ومعبر ومستنطق للمتغيرات الثقافية التي عبرت عن المتغيرات العميقة التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية.. وكما كنا نحن مسرحيين ومثقفين نعبر عن الخطاب الشائع المتأسس على تقليد الغرب أو على محاولات ومشاريع، كان مصيرها مع الأسف التواري، وذلك بفعل غياب فضاء الحريات العامة في قرارات الفنان العربي..

إذن، فتناول قضية التجريب للمسرح العربي الذي ينهل ويفيض في نصوصه من هذا الخطاب يعد مسألة في غاية الصعوبة، بسبب

استغراق أغلب صانعيه في تفاصيل شكلية مكررة دون الولوج في أساس الفكرة، فتثار معارك كثيرة حول مفهوم أيهما المهيمن سلطة المؤلف أم سلطة المخرج، أما الإشكالية الأهم التي تواجهها العروض التجريبية فمتمثلة في مقدار وعي صانع العمل المسرحي الذي يقابل صعوبة حتى يستطيع إنشاء تشكيلاته في الفضاء المسرحي دون الوقوع في السطحية والإسفاف بفعل استناده على خطاب ثقافي مفرغ من الأسس المعرفية وتفريغه من محتواه ليعلق أخطاءه على «شماعة» النص وإشكالياته، لأن المخرج في الأساس يفتقر إلى القدرة على طرح رؤية مستقلة من خلال مقترحاته الجمالية.

وحول التقنيات يرى عياد أنه لا توجد إشكالية فيها، وإن كان يصر البعض على جعلها كذلك، فهي في رأيه مجرد أداة ثانوية، لأن الإشكالية الأهم هي إشكالية الفكر والرؤية. ويضيف أنه على المخرج المبدع أن يجد الحلول الملائمة لتنفيذ اقتراحاته في الفضاء، ويؤكد أن مشكلة التمويل هي أزمة كل اتجاه مسرحي، وعلى المخرجين والفرق أن يجدوا حلولاً في حال إمساكها في جوهر العملية الإبداعية وإعلاء القيمة الفكرية والقدرة على إيجاد حلول فنية غير مكلفة.

ويرى المخرج والناقد السوري أكرم اليوسف أن أول إشكاليات التجريب في العالم العربي هي العامل الذاتي المتعلق بقبول الرأي والرأي الآخر، وبمعنى أدق عدم تعودنا على الحرية الفكرية لذلك فإن أول ما يعوق التفكير التجريبي في المسرح هو محاربته من قبل البعض باعتباره موجة قادمة من الغرب، وبالطبع فإن كل ما هو قادم من الغرب يبدو مشبوهاً، وهذا ما يواجه مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ويواجه

أيضاً المسرحيين العرب، فالبعض يرى أن التجريب هو القناع للتخريب، إذن فغياب العقلية التجريبية العربية هو أحد أخطر العوائق التي تتعلق بالتجريب في المسرح العربي.

العامل الثاني كما يقول اليوسف يتمثل في غياب الكفاءة الدرامية والمسرحية عند المتفرج العربي، ويقصد بها الثقافة المتعلقة بالنص الدرامي المكتوب وعنصر المشاهدة المسرحية، فالمسرح يحتاج إلى ثقافة للمتلقي كما هو الحال في كل الفنون، وللأسف الشديد هذا لا يتوفر في العالم العربي، لا في المسرح ولا في أي فن آخر، وذلك لأن المؤسسات الثقافية العربية لا توجه عناية خاصة للفنون، ويتعاملون مع الفن على اعتباره شيئاً هامشياً في الحياة، في حين أن الفن عامة والمسرح بصفة خاصة هو الأخطر والأشد حساسية وتأثيراً في مجمل التطورات والتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية..

ويرى اليوسف أن هذين العاملين هما اللذان يفرزان الإشكاليات والمعوقات الأخرى، التي يراها ثانوية، وهي الجانب التمويلي الذي يحتاجه المسرح بشكل خاص وملح، فالممول العربي يبتعد عن تمويل أي مسرحية تجريبية لأنه يعرف منذ البداية أنها ستكون خاسرة تجارياً، لذلك نجده يذهب إلى ما يسمى بالمسرح الاستهلاكي.

ويرى المخرج العراقي الراحل عوني كرومي أن التجريب يجب أن ينصب في كل الفنون من أجل اكتمال دورة عملية للإنتاج داخل المجتمع، بهدف بناء مجتمع المعرفة العقلية، وتجاوز العقلية الاستهلاكية، وتعميق دور الدولة في مجال التكامل الاجتماعي.

ولكي نكون دقيقين يجب أن نقول إنه ليس هناك تجريب، ولكن هناك عقلية تجريبية، وهي تلك العملية التي تعمل على إعادة بناء الذات في

خضم عالم المسرح في التطور والتقدم. والتجريب حالة متواصلة، والمجتمع الذي يطمح إلى بناء إنسانيته، هو المجتمع الذي يعيد بناء إنسانيته، وهو أيضاً تأسيس لنموذج مجتمعي.

والتجريب ليس بدعة، وإنما قراءة للعصر وللمجتمع بهدف التواصل الأمثل، وهو بالطبع يحتاج إلى بنية تحتية ومختبرات واكتشاف الخطأ والصواب، وكثير من المسارح التجريبية، ليس في العالم العربي فقط، لا تستطيع أن تمول نفسها من خلال شباك التذاكر، وهذه أول إشكالية تقابل التجريب، وربما تكون أهمها، لأن المسرح التجريبي يحتاج إلى الدعم، لذا يجب على الدولة أن تنظر إلى المسرح على أنه بنية تحتية، وأنه يصب في صورة المجتمع الحضارية، فالتاريخ أثبت لنا على مدى العصور أنك لا تستطيع أن تتعرف على مجتمع ما إلا من خلال منتجه الثقافي والجمالي، والمسرح جزء من حركة المجتمع، لأن حالة التقدم مرهونة بالوعي.

أما المعوق الثاني في العملية التجريبية في المسرح كما يراها عوني كرومي فيكمن في مسألة الحرية التي هي الوجه الحضاري للشعوب، فالتجريب لا يمكن أن يبرز في مجتمع استهلاكي ونمطي ويتحكم فيه حكم الفرد، لأنه بذلك يعلّم الفنان التجريبي الخضوع والتنازل عن أفكاره.. وأيضاً لا يمكننا أن نجرب بينما القهر يملأ حياتنا، بالإضافة إلى القدرة على تغيير ثوابت الثقافة عن قناعة بالتجديد والتجريب في الأفكار الأخرى المختلفة.

ويتفق مع الآراء السابقة نفسها المخرج الأردني حكيم حرب الذي يرى أنه لا يمكن أن يكون هناك تجريب دون أن يكون هناك فضاء من

الحريات موجود ومتاح للمسرحيين، لأن التجريب يقوم على فكرة تقديم مقترحات مغايرة واقتحام المساحة المسرحية الراكدة ضمن أفكار مبتكرة، وهذا الأمر من الصعب جداً للأسف تحقيقه إلا داخل أجواء تتيح للمبدع أن يعبر عن أفكاره الجديدة، وبالطبع تنعكس الأجواء الاجتماعية والسياسية على المبدع في العالم العربي، مما ينعكس سلباً على إنتاج المبدع وأفكاره التجريبية، فيلجأ إلى الانحراف إلى الرمزية، مما يخلق رؤية مرتبكة ومشتتة وغير واضحة تحت عنوان المسرح التجريبي.

ويضيف حكيم حرب أن هناك إشكالية أخرى، وهي عدم وجود تراكم خبرات مسرحية لدي المبدع، مما يضطره إلى القفز فوق الكثير من الاتجاهات والتيارات المسرحية، وصولاً إلى مصطلح التجريب، دون تدرج منطقي وتسلسل أكاديمي وفهم واستيعاب حقيقة المدارس المسرحية التي من الضروري استيعابها وتطبيقها قبل الدخول في دهاليز التمرد عليها، الأمر الذي قد يقود أحياناً إلى نقطة مظلمة لا تخدم التوجه المسرحي لدى المبدع، مما يساهم في تعميق الفجوة بين المسرح والمتلقي..

أضف إلى ذلك أيضاً مسألة في غاية الأهمية وهي التمويل، فالتمويل قد يتحكم في حرية عمل المخرج التجريبي ويضطره في كثير من الأحيان إلى الخضوع لشرط الجهة المنتجة والعقد المبرم بين المبدع والمنتج، مما يحول دون تطبيق المقترحات الجديدة التي تتولد فجأة أثناء فترة التدريبات، التي لا يكون المبدع في حالة إدراك مسبق لها، فلا يوجد للأسف الشديد جهات رسمية أو غير رسمية قادرة على خوض مغامرة إنتاج أعمال تجريبية ليس لها سقف إنتاجي محدد، مما يساهم

أيضاً في عدم تطور الحالة المسرحية التجريبية.

أما عن العلاقة بين التجريب والحداثة فإن عبد الكريم برشيد يصور الحداثة المسرحية بأنها تبني على أسس تجريبية، وتقوم على فعل اختياري ينطلق من فرضيات فقط، لا شيء أكثر من ذلك.. فهل عرف المسرح العربي مثل هذه الحداثة؟..

ويعترف برشيد صراحةً بوجود حداثة مسرحية عربية تأخر ظهورها إلى ما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، ولكنه يشكك في قيمتها وجدواها، لأنها تعاملت مع الحداثة الغربية تعاملاً سطحياً وشكلياً، فكان لكل التجارب الغربية صداها في الإبداعات المسرحية العربية، ولكنه صدى ظل بعيداً عن أن يمس روح المسرح العربي وجوهره، فاللامعقول بدا مجرد تقنيات مفرغة من أصولها الفكرية وموقفها العدمي من الوجود، والملحمية البريشتية غاب انحيازها الفكري والسياسي وكل حمولاتها الفلسفية المختلفة.

وانطلقت هذه الحداثة من حقائق مغلقة كاملة وجاهزة لا تقبل الجدل ولا تحتمل النقاش، ولهذا كانت بعيدة جداً عن روح التجريب، التي هي في جوهرها روح مغامرة، كما أنها ظهرت في مجتمعات عربية بدوية مغلقة تقوم على أساس الاستبداد والخوف والقمع، في حين أن الحداثة المسرحية في الغرب انطلقت من تطور النزعة الفردية التي نمت وتطورت داخل مجتمعات ديمقراطية مفتوحة وارتبطت بتطور المدينة الحديثة وتنامي الحرية.

وإذا كانت الحداثة في المسرح تبني دائماً على أسس تجريبية كما يرى برشيد، فإن حكمه على تعامل المسرح العربي معها بأنه تعامل

سطحي وشكلي من دون استثناء، هو حكم غير موضوعي، ويرد عليه الناقد عبد الرحمن بن زيدان في مقدمة كتابه «خطاب التجريب في المسرح العربي» بالقول: «إن التجريب في بعده الإبداعي العربي يعد قفزةً نوعيةً حققها المبدعون المسرحيون في الوطن العربي للعصف بالقناعات الكسولة وبالخطابات السطحية، خصوصاً بعدما أصبح استيعاب الثقافات ضرورياً، وأضحى التمثل الحقيقي للتجارب العالمية محركاً للأسئلة المقلقة حول المفاهيم الرائجة، وحول الأساليب المستعملة في الكتابة»[1].

من الواضح أن ابن زيدان يتحدث هنا عن التجريب في المسرح العربي بشكل عام وليس في أعمال المسرح الاحتفالي على نحو خاص، إذ إن التجارب التي قرأها تنتمي إلى تيارات متباينة، بعضها لمسرحيين عرب يختلفون مع المشروع الاحتفالي، وبخاصة صلاح القصب وجواد الأسدي والحبيب شبيل ونعمان عاشور.

وفي السياق ذاته تشكل وجهة نظر برشيد القائلة بأن اللا معقول في المسرح العربي مجرد تقنيات مفرغة من أصولها الفكرية، وأن الملحمية البرشتية تفتقر الى الإنجاز الفكري والسياسي والحمولة الفلسفية، تشكل موقفاً لا يستند الى استقراء دقيق لكل التجارب المسرحية العربية التي تمثلت هذين الاتجاهين، فالمشهد المسرحي العربي لا يخلو من بعض النصوص التي تتوفر على تقنيات اللا معقول والرؤية العبثية، من الوجود في انسجام درامي مقنع، ومنها نصوص رياض عصمت «هل كان العشاء الأخير دسماً أيتها الأخت الجميلة» ونص ريمون جبارة «القندلفت يصعد

---

(١) عبدالرحمن بن زيدان، «خطاب التجريب في المسرح العربي»..

إلى السماء». أما النصوص التي تمثلت البرشتية فكراً وفناً فهي كثيرة، نشير إلى بعض منها: نص يوسف العاني «الخرابة»، نصي جلال خوري «زلمك يا ريس» و«جحا في القرى الأمامية»، نص توفيق الجبالي «مذكرات ديناصور»، وبعض نصوص سعد الله ونوس المعروفة، مع علمنا أن أغلب نصوص هذا المنحى معد أو مقتبس عن نصوص بريشت.

وفي سؤال علاقة الحداثة وما بعد الحداثة يقول الإيطالي جوليو سيزار بيروني: كلّما أغوص أكثر في مسألة التأليف ودور المخرج المسرحي والكاتب المسرحي في فترة ما بعد الحداثة يجذبني التفكير في كيف أن عناصر الزمن والفضاء تؤثر في مداركنا وممارستنا في مجالنا المختار، وكيف نضع أنفسنا بالنسبة إلى العملية الإبداعية وورطة تأليف وتملّك نص ما[1].

يستند خلق التجربة المسرحية على نسج المواهب والرؤى المتنوعة معاً من مجموعة من الفروع الفنية، فالمخرج المسرحي ومهندسو الديكور والكاتب المسرحي والممثلون والجمهور جميعهم بالفعل أجزاء تكاملية للشكل الفني الإبداعي والتعاوني.. وعبر السنين قمت بتوسيع دوري في العملية الفنية من مهندس ديكور، إلى مصمم ديكور، مخرج، إلى مصمم، مخرج، كاتب مسرحي، أذكر هذا لأنه كلما ازدادت الأدوار التي أضطلع بها وأضمها في مشروع مسرحي ما ازداد شعوري بأن التأليف عملية اكتشاف، وبمجرد أن أنتهي من هذا المشروع أجد أنني بدأت العملية الدقيقة لإعادة تعريف لقبي وهويتي الفنية كنتيجة مباشرة لاكتشافاتي.

---

(١) جوليو سيزار بيروني، التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية، ترجمة: د. سمية مظلوم.
صحيفة المستقبل، الخميس ٦ تشرين الأول ٢٠٠٥، من أوراق الندوة الفكرية لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

وهذه الاكتشافات شخصية جداً، على الرغم من أن العديد منها تُصنع بجانب أو من خلال عمل المشاركين معي في العملية الإبداعية بجانب الفنانين الذين سبقونا.

وكثيراً ما تأخذنا أفكار ونظريات الأعمال الفنية لهؤلاء الروّاد الذين يتميّزون بالشجاعة إلى حافة طوفان غير عادي من الاكتشافات الشخصية والجماعية، وهؤلاء الذين يبدعون مسرحاً في فترة ما بعد الحداثة يواجههم عدد لا متناه ظاهرياً من التوجيهات والتجميعات الممكنة للوسائل المسرحية التي تنتقل إلينا، بما فيها العشوائية، المونتاج، والتهجين..

ونحن أيضاً تغمرنا مجموعة منوعة مُبهرة من كل من الصور الأصلية والمعالجة الآتية إلينا عن الطريق السريع للمعلومات على مستوى عالمي، وهذه المعلومات تتغيّر بسرعة شديدة جداً، وكثيراً ما تكون على سرعة عالية بطريقة متزايدة غير متوقعة، وبذلك تخرق مستوى تفكيرنا.. في ضوء هذه السرعة الاشتباكية، فإن المستقبل لكل من يستمر في تطوير صوتنا الأصلي في المسرح سيكون مروعاً أكثر.

في هذا العصر الرقمي نتج اتجاه «التعددية المازجة» ما بعد الحداثي في الميل إلى مزج الذاكرات الثقافية للفن واللغة والدين، فليس هناك إحساس واضح بالتأليف، وتواجه كلاً من المخرجين والمؤلفين - كمبدعين لأعمال جديدة وكذلك مفسّرين لأعمال سابقة - بطريقة متزايدة ورطة اكتشاف تأويلنا للنص والتعبير، بينما نصارع من أجل التوقع والتفاعل والتأثير في التجارب المسرحية لكل من منتجي عمل محدد والجمهور الذي يصلون إليه.

وفي الوقت الذي أصبحت فيه الحدود بين الأنواع الأدبية هشة ومريكة بشدة، بدأ العديد من الفنانين استكشاف تشعبات الاكتشافات العلمية الحديثة والظواهر الجديدة، في محاولة لاكتشاف أنظمة جديدة لجعل المسرح جزءاً أساسياً وجوهرياً في حياتنا ووعينا، ولكنه بالفعل قاد إلى مناقشات اجتماعية وفنية جوهرية أيضاً بالنسبة إلى وجودنا نفسه، فكيف يمكن تجديد تأليف الأفكار وترجمتها الفنية؟..

في عام ١٩٢٩ أنجز «إدوين هابل» ملاحظة أنه أينما نظرت فإن الكواكب البعيدة تبعد سريعاً عنا، بمعنى آخر أن العالم يزداد اتساعاً، وقد غيّر هذا الاكتشاف، بجانب نظرية النسبية لـ «أينشتاين»، وأخيراً «نظرية الكمّ»، من إدراكنا للزمن والفضاء.

وتنصّ ميكانيكية الكمّ على أن جميع الأحداث ترجع إلى تفاعل المادة في الفضاء، وفوق ذلك «إن الملاحظ يؤثر في الملاحظ»، وأصبح هذا منبت أو منشأ مسرح ما بعد الحداثة.. أي أن افتراض عالم لا يتغيّر حلّت محلّه رؤية ديناميكية أكثر، تملأ معظم نماذجنا واتجاهاتنا «الدراماتورغية» في الفن وحرفة عمل المسرح، وقد دفعت الشكل الفني من التصوير إلى الأداء.

كان المسرح عادة يقوم على الترجمة الشفهية والبصرية لنص المؤلف المكتوب، وترتبط التقاليد الشفهية بالفم المدخل إلى عالمين: عالم الفكر، وصوت أفكارنا التي يلفظها.

ينجذب الكاتب الإيطالي والمخرج والممثل «كارميلو بيني» بوضوح لكلمة الشفهي أو اللفظي وتشعبات التعبير الشفهي، ويرى أن الكلمة المكتوبة هي ناقوس الموت للكلمة المنطوقة والإزالة المستمرة لكل ما

بداخلهـا، ويضـيع صـوت اللفظ في الفـراغ اللامتـناهي الحسـي للفجـوة الشفهية مثيراً توسعاً داخلياً بمسرح الفضاء والزمن.

ترتبط حالة المؤلف والمخرج في مسرح ما بعد الحداثة بطريقة معقّدة بالوعي، حتى أن المسرح يبتعد أكثر من مجرد التصوير إلى الأداء من الأحادية إلى التعددية، وكان «بيتر بروك» في مقدمة هذا الاتجاه، ففي أربعة السطور الأولى من عمله المهم «الفضاء الفارغ» يقول «يمكنني أخذ أي فضاء فارغ وأسميه مسرحاً عارياً.. يسير رجل عبر هذا الفضاء الفارغ بينما ينظر إليه أحد، وهذا هو كل المطلوب لعمل مسرحي».

هذه الرؤية للمسرح هي في جوهر نظرية الكمّ، ومع ذلك يبقى عمل «بيتر بروك» وضوح وقوة مبنياً على النص، ويتركز على الممثل، ومعظمنا يألف في قراءته لشكسبير والمهاباراتا أسطورة الخلق الهندية، وبالنسبة إلى بروك يصبح النص أول دمغة، والمصدر الأساسي للأفكار التي تترجم بعد ذلك الى الشكل المنفرد والمميّز للمسرح العالمي، فما هو الدور الرئيس؟.. وكيف يتحوّل دوره بطريقة لا تُدرك من المخرج إلى المبدع إلى المؤلف، بعد ذلك يعود ببساطة ليؤدي كصوت بعداً حداثياً في النص الأصلي؟..

يبدو أن قراءته للنص مبنية على التبادل الثقافي والاستيعاب العالمي بين الثقافات الذي بلغ ذروته في إنشاء المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس، ومجموعة الممثلين عند بروك متعددي الثقافة والأعراف واللغات، تستكشف علناً وضمنياً العلاقة بين الحضارات المختلفة والحقائق البشرية العالمية. وفي نقطة التحول يكتب: «نحن كل منا أجزاء لرجل كامل.. تعبر كل ثقافة عن جزء مختلف للأطلس الداخلي:

والحقيقة البشرية الكاملة عالمية، والمسرح هو المكان الذي يمكن منه جمع أجزاء لغز الصور الموضوعة ويصبح المخرج مؤلف إعادة ترتيب الأجزاء، سواء كانت صوراً أو أصوات أو الكلمات نفسها، وبذلك يعيد تأويل الثقافة خلال النص، والنص خلال الثقافة». وفي كتابه «الباب المفتوح» يكتب بروك: «سأحضر طاقة جديدة وتفصيلات جديدة إلى النص والحدث»، ويعرف بأنه «هو الفضاء الجيد هو الفضاء الذي فيه تتلاقى طاقات عديدة متنوعة وتختفي فيه كل هذه التصنيفات».

يركز عمل «روبرت ولسون» بدلاً من ذلك على الفعل الشكلي لإعادة ترتيب كل العناصر البصرية والسمعية والسردية للمسرح على أساس وجهة النظر الواحدة، وفي مقابلة نشرتها دورية «دراما ريفيو» يذكر أن «المسرح بالنسبة إلي هو شيء صناعي كلية.. أجد أنه كلّما كان صناعياً بدرجة أكبر اقترب أكثر من الحقيقة».

ويبدو أن ولسون يعني بذلك أن حقيقة واحدة يمكن الوصول إليها من خلال حقيقة وواقعية شكل فني، فكل العناصر تتفق ويعطي لها القيمة نفسها تقريباً، ويصبح المفهوم والنص والممثل والصور والسرد، إذا كانت جميعها موجودة، تفاصيل في المسرحية، بينما يوزعون في الزمن والفضاء مثل عالم نستكشفه. والتركيز الأساسي لدى ويلسون هو الشكل وكيف يمكن تناوله خلال الصوت والحركة واللغة، بشكل يرن فيه بدرجات مختلفة عند كل مشاهد.

ويفترض تتابع الكلمات والأصوات والصور والحركة أبعاداً جديدة ومعاني خلال التحول المستمر في الزمن والفضاء، ويأخذ زيف هذه الطريقة جذوره في الافتراض اليقيني أن المسرح هو المكان الخاص،

فيمكن لأي شيء أن يكتسب معنى. ويجادل ولسون «إن المسرح يمكن أن يكون إيماءة، ويمكن أن يكون ضوءاً، ويمكن أن يكون صوتاً، ويمكن أن يكون كلمة أو لوناً، ويمكن أن يكون أي شيء، وهناك كل من هذه المناطق المقسمة إلى طبقات التي تضعها معاً وتركّب في حالتي خلال الطباق، المزج». المسرح حقيقة يتوصل إليها خلال الجمع والتفاعل بين كينونات متنوعة في الفضاء والزمن.

وقد أعاد «جيرزي جروتفسكي» و«يوجينيو باربا» تعريف الحدود الفاصلة بين المؤلف والمخرج في دراساتهما للتصوير والأداء، وعلى الرغم من أنهما مثل «بيتر بروك» في استكشاف جذور العلاقات الإنسانية، إلا أنهما توصلا إلى نتائج مختلفة تماماً. فبينما ركّز بروك على تبني ثقافات أخرى وأساطيرها، بالنسبة إلى «ويلسون» الحقيقة التاريخية كأساس للنص المتصل، وبينما ركّز ويلسون عمله على التعبير الشكلي لوجهة نظر منفردة، فإن جروتفسكي وباربا ركزا على الجسد الإنساني والتقنية الجسدية لخلق شكل عشائري تقريباً للمسرح، يتركّز على المخرج الأستاذ والممثل المؤدي. وهكذا فالإبداع عملية تبادلية بين الملاحظ، سواء كان المخرج أو المشاهد، أو الشيء الملاحظ: الممثلون. والاتجاهات العلمية أساس لكل من جروتفسكي وباربا، الاستكشافات المنفردة لهما في جوهر المسرح، وهما يتركان بعيداً النظرية الأدبية.

الممثل لا يفسر دوراً، ولكنه يخلق حدثاً خلال تعديل أو تغيير الطاقة.. يخلق هذا توتراً في المشاهد ويحشد الطاقة النفسية الداخلية للمتفرج، والانضباط والتدريب شيء جوهري لهذا الاستكشاف والتدريب خلال تكرار ذي مغزى، وبذلك يصبح مفتاح السيطرة على الطاقة في الزمن

والفضاء.. يصبح المسرح حالة تعبيرية للوجود تستنفد شيئاً، فأين يوجد الانقسام بين المؤلف والمخرج في عمل مبني على البحث ومن دون نص تمهيدي؟..

وفي هذا الصدد تقول المخرجة جوان شيرلي إنه عن طريق خلق فضاء مشترك، وتوليد ومعالجة نماذج، واستخدام الموارد الخارجية والاستراتيجيات، تتوسع القدرة على اتخاذ قرارات. والذي كنا نعرِّفه يوماً على أنه اللاوعي الجماعي المرتبط بثقافة معيّنة، أصبح الآن هوية دائمة التوسع والتغيّر، فمسرح ما بعد الحداثة يحمل داخله الحركة والتغيير الخاضعة لغموض الوجود العالمي، ولذلك فالتأليف في مسرح ما، بعد الحداثة يُعرَّف في الشكل والعلاقة بين المبدعين لمسرحية ما، واللغة الفنية التي يستخدمونها لاستكشاف وإفشاء هذه العلاقة.

وفي استطلاع أجراه عباس الخفاجي تحت عنوان «التجريب المسرحي: المصطلح والتأسيس وآفاق الرؤية».. يكتب أنه ما زال الإبهام والالتباس يكتنف مصطلح التجريب، وما زال التجريب المسرحي قائماً ومستمراً.. ويثير غابة من الأسئلة: ما حدود المصطلح؟.. وما هي أسس الانطلاق في عوالمه؟.. بل ما هي علاقة التجريب بالحداثة والمنهجيات الحديثة؟.. هل التجريب تقليعة أم موجة عابرة أم ضرورة معرفية؟..

ويحاول الخفاجي الإجابة بالقول: حقاً إن الوسط المسرحي ما زال يقف من «التجريب» - مفهوماً ومصطلحاً وتوجهاً - مواقف متباينة تصل حد التناقض، وكل مبدع له اجتهاده ورؤياه حول المسرح التجريبي الذي بدأ يأخذ حيزاً واسعاً في المشهد المسرحي.. وكل هذه المواقف بحاجة إلى إضاءة أو استشراف أو تعريف.

الفنان المخرج محسن العزاوي يقول: كلمة التجريب تطلق عادة على الفعل الحادث في مختبر لإثبات شيء ما خلال التجربة. أما في المسرح فهو عمل إبداعي ينتج إضافة نوعية تنطوي على الجدية لتحقيق أهداف آنية كما في العرض المسرحي.. ويمكن اعتبار العرض المسرحي المرتبط بالمنهج التجريبي عرضاً لنتائج التجربة أو مختبراً للقيام بها.

ومن مبادئه أنه إبداع.. والإبداع هو أهم ما يميز الفنان الحقيقي عن المشتغل في الفن، ولإنجاز هذا الإبداع لا بد من توافر شروط أساسية في شخصية التجريبي المبدع في المقدمة منها:

- «الموهبة» التي تعني إمكانية وضع الفكرة في شكل ملموس، وهو أمر لا يتحقق إلا بالخبرة والتوفر الدائم لمحفزات تنطوي عليها ذات المبدع.

- «الخيال اللا محدود» في العثور دائماً على بدائل واحتمالات لتحقيق النتائج.

- «الخبرة» المعبر عنها بالتراكم المعرفي المتأتي من مصادر عديدة، كالقراءة والتفاعل مع الحياة والتعامل المتواصل والطويل المدى مع اختصاصه الفني.

- «قدرة الذاكرة» أو الذهن على تنظيم الأفكار في خلق الجديد، ليتمخض هذا التجريب عن إضافة، سواء كانت هذه الإضافة ابتكاراً أو اكتشافاً، ولعل الصفة المميزة للنتاج التجريبي «عرضاً وأسلوباً» تكمن في عدم التزامه بقانون أو قاعدة أو طريقة سبق وأن استخدمت من قبل مسرحيين سابقين، إذ أن أصالة التجربة ألا تكون تقليداً أو مستنسخاً، ليس كعرف أو قانون أو تقليد مسرحي فقط، وإنما حتى لنتاج تجريبي

آخر!.. لذا فإن للتجريب أسساً علمية، وهو ليس تخبطاً عشوائياً لكي يأتي كل من هبّ ودبّ لتبرير عجزه عن الإبداع متذرعاً بالتجريب لتحقيق غايات غير مشروعة.

الكاتب والناقد المسرحي عباس لطيف قال: ما زال الكثير من المصطلحات والتصورات المعرفية بحاجة إلى استكشاف ومعاينة نقدية وتنويرية، وفي مقدمة هذه المصطلحات مصطلح التجريب.. ففي المسرح وبعد الانعطافات والمغايرات على مستوى الوقائع التاريخية «حروب، سقوط ايدليوجيات، ما بعد الحداثة، العولمة» بدأت الرؤى الإبداعية تطلق عنان مخيلتها ومجساتها لالتقاط عوالم جديدة والانفتاح على نقاط تبئير جديدة تتساوق مع الاختلاف وإيقاع العصر وخلو الإشكاليات الجديدة.

ويضيف: من هذا الاستهلال نريد توكيد حقيقة أن التجريب، بوصفه تياراً ومنهجاً ورؤية جديدة ومغايرة للعالم، جاء نتيجة حتمية إبداعية وليس بفعل حتمية مؤدلجة، أي أن المبدع ضاق بالأطر التقليدية والرؤى السلفية في عالم صاخب ومكتظ وملتبس على مستوى الحقيقة ونسبية المعرفة وانشطار وجهات النظر، فكان لا بد من هدم البديهيات القديمة والبنى المحنطة للتحليق في عالم متمرد وإزاحة القواعد الكلاسيكية ومغادرة نظرية التطهير الأرسطية «أرسطو» والستانسلافسكية «ستانسلافسكي» ومسرح القسوة، ونبذ مسرح البوستر السياسي والواقعية الفوتوغرافية والمباشرة، نحو عالم يرتكز على تحسس والتقاط ما هو جمالي مطلق بعيداً عن مفهوم المطلقية الغيبية، فالتجريب جاء بوصفه ضرورة وليس مجرد ترف، وإذا كان التجريب لمجرد المغايرة ذاتها

فإنه يسقط في الشكلانية أو التجريب لذاته، ولا يعدو أن يكون مجرد لعبة وهم، لا تنتج سوى عدمية المعنى والعبث وتشويه الإرث.

وفي نظرة سريعة إلى تاريخ المسرح نجد أن كل المذاهب الثورية المتقدمة في المسرح من التعبيرية والبريشتية ومسرح العبث واللامعقول قد بدأت وهي تتقمص روح المغايرة والتجريب.. هذا ما فعله ستانسلافسكي ومايرهولد وشاينا وبريشت وبيتر بروك وبيتر فايس. ولم يقتصر التجريب على إيجاد وابتكار عوالم الصورة والسينوغرافية وكسر أفق التوقع، بل امتد الأمر إلى المدونات النصية بوصفها المكون الأولي للعملية الدرامية، أضف إلى ذلك أن بعض تيارات التجريب في المسرح بدأت تتحاشى أو تتجاوز مسرح الكلمة باتجاه فضاء الصورة بوصف المسرح معرفة أو كياناً في عدة منظومات وخطوط سمعبصرية، ولم يعد الحوار المسرحي سيد الموقف.

إن التجريب المسرحي باعتقادي يمثل أكثر من ضرورة في زمن لم يستقر فيه أي شيء، ولم تتقدس فيه جميع جمهوريات أو طوباويات المثل الثابتة.. من هنا فإن التجريب تحريك الدلالة لالتقاط الحقائق المغايرة، ومشاكسة المتلقي وزجه في عملية إنتاج المعنى وإبعاده عن نمطية التلقي الاستهلاكي، أي التلقي المجرد، لا سيما وأن المنهجيات الحديثة تجعل من المتلقي البؤرة المركزية لإنتاج المعنى.

والتجريب باختراقاته وكشوفاته يفتح أفق المعنى على مساحات شاسعة من التأويل والإيحاء والبحث عن رؤى متقدمة، بعيداً عن المسرح المدرسي والتعليمي، أو مسرح الهتافات والوصايا واستلاب وعي المتلقي، لكننا لا نطرح مفهوم التجريب على عواهنه دون الارتكاز على اشتراطات جمالية وفكرية محددة.

يقول الدكتور جبار حسن: التجريب استحداث طرق جديدة في فهم الأصول المسرحية التي تغذي الفهم المسرحي أولاً.. الأمر الذي سيؤدي إلى إيجاد تصور أساس يعمل على إنتاج العرض المسرحي والأصول المسرحية بالمعنى الأكاديمي، حيث العناصر الحركية والسمعية والبصرية التي تتآخى مع رؤية المخرج بإيجاد الصورة المسرحية المناسبة.

وما نعرفه الآن عن التجريب محض اجتهاد يتحرك على مستويين، أولهما إبداعي، وهو تمثيل مبتكر لتلك الأصول المسرحية فهماً ومعالجة وصولاً إلى دهشة التذوق الذي يعد أساس التواصل المسرحي. أما المستوى الثاني فيكون تنظيمياً يجمع ويؤلف بين تجارب وخبرات مسرحية سابقة، مع ضمان عامل التأليف الجديد لها..

إن ما وجدناه من لغة للخطاب المسرحي التجريبي يمثل وعياً للاختراق في زمن الصلابة الفكرية وانفلاقها من أجل منح المتلقي فسحة رحبة للانتقال إلى نمط مسرحي جديد نطمح إليه جميعاً، شرط ألا يكون فصامياً في نزعته الجمالية والإبداعية، مما يضمن لنا هوية مسرحية لطالما أردنا لها باباً واسعاً من الفهم والقبول والحضور في دلالة الأثر..

إنه طموح ينبغي أن يكون حقيقة، لأن التجارب المسرحية العربية المعاصرة تتسم بوجود نزعة أساسية لربط المحلي بالإقليمي، ولنمو موضوعات مفتوحة في دلالاتها مثل الأسطورة والحكاية الشعبية، أو موضوعات تاريخية تكون مادة مسرحية أولى، تستثمر ضمن صيغة المسرحية لتكون خطاباً جمالياً مغايراً يمتلك تواصلاً، وهنا تكون ضرورة المسرح في إيجاد ثقافة المسرح بلغته الفائقة..

المخـرج أحـمـد حـسن مـوسى يرى أنه لا بد من إضـاءة مـصطلح «التـجـريب» على أنه فـعل واع واضح القـصـد، مـؤسَّس على رؤية فكرية جمالية، وخاضع لدراسات تحليلية متعددة.

يعتمـد فعل التجـريب باعـتقـادي على إنشـاء ورش مسـرحيـة غيـر محـدودة بزمن معين بقـدر تعلقـهـا بآليـات تقديم الأفكار، كونهـا تعـرض جـميـع خـلايا الفـكر الإنسـاني إلى العـمل الدؤوب للبـحث عن فضـاءات جديدة لاشتغال يبحث عن الجديد، على أن يكون هـذا الجديد ناتجاً عن البيئة الإنسانية دون الجنوح إلى بعض التمـردات الشكلية التي لا تهدف إلا إلى مـزيد من التعقيدات التي ستزيد مساحات الفراق بين الجمهور والمسرح..

فلم يكن التـجـريب يومـاً إلا لإحـداث تقـارب بين المتلقـي والمسـرح، ليرضي طموحات المتلقي في إيجاد ألوان جديدة وأساليب غير مكتشفة في تقـديم الأفكار الإنسـانيـة، وعـدم السـقـوط في إشـكاليـة التكرار أو جمود الشكل أو ترهات الطرح..

الفنانة آلاء حسين تقول: إن المسـرح هو فن وصناعة وعلم ما زالت له ضفاف نجهلها، كما أن له آفاقاً وإمكانات لا نزال بعيدين عنها، وبها كان هذا الفن أكبـر وأرحب وأخطر من محـاولاتنا الإبداعية والتنظيرية، وهـي محـاولات متواضعـة في أغلبهـا.. لقد أكد المسـرح التجـريبي أن هـذا الفن ما زال قابلاً أن يعطي أكثر، وأن يتجدد بشكل أكبر وأفضل، الشيء الذي يؤكـد الحـقـيـقـة التـاليـة: البـديهيـات والمسلمـات لا وجـود لـهـا في الفن المسـرحي، والخطاب المسـرحي يملك دائمـاً حق تجـديد أدواته وتقنيـاته، وذلك استجابة لتعبير البيئات المكانية والزمانية واختلاف طبيعة وذهنية

أقطاب الخطاب، وبهذا وجب أن نعيد النظر ليس في المسرح كمسرح، ولكن في الصيغة التي تسربت إلينا، وهي صيغة لا تخرج عن كونها مجرد اجتهاد فقط.

لماذا أخذنا صيغة أو صيغاً من المسرح ولم نأخذ المسرح؟.. لماذا أخذنا الصدى ولم نلتفت للصوت؟.. نعرف أن المسرح بالأساس خطاب، وأن لهذا الخطاب أشكال مختلفة ومتنوعة، بل إن هذا الإختلاف راجع بالأساس إلى التغاير الموجود في التكوين النفسي والفكري والحضاري في صيغته الكلامية والرومانسية والرمزية والواقعية، وعلينا الآن أن نبدع في تيار التجريب وترسيخ مصالحه الإبداعية.

الفنان أنس عبد الصمد يقول: قبل الدخول في مصطلح التجريب أو دلالته لا بد من فهم معنى التجريب، وهو صفة شمولية للكثير من المفاهيم الفنية، فالتجريب هو استخدام أفكار جديدة في مفهوم له دلالة، والتجريب في المسرح هو سلوك حداثوي تعتمد حداثته من التجريب نفسه، ولا يعتمد على الحداثة المفتعلة، بل هو تأسيس لمنهج جديد.

والغريب أن التجريب ليس جديداً، فقد بدأ بالظهور بعد اسخيلوس مباشرة، فذهب المؤلفون والمخرجون يتبارون لخلق حياة جديدة على المسرح لبناء أطر جمالية من مهماتها خلق دهشة معرفية لها القدرة على الانسجام الفعال مع المتلقي. والتجريب لا يتحقق دون عناصر مهمة، أولها المخرج المفكر أو الفيلسوف الذي له القدرة على الدخول في المنطقة المحرمة على المتلقي، وهناك طرق جديدة للتجريب قد لا يتصورها كل من يشاهدها، وقد وصلت إلى أقصى درجاتها.. وأتوقع أن

هناك تغييرات نحو مسرح حقيقي يواكب المرحلة لأنه مرآة الشعب وانتصاراته الحقيقية.

الفنان معتز عبد الكريم يقول: التجريب على مستوى الشكل هو استجابة وأمنية لتطور الفكر، فهل يمكن أن نجد مثل هذه العلاقة العضوية بين التجريب «الشكلي» والتطور الفكري؟..

نعرف أن التجريب كمنهج علمي قد جاء في أعقاب الثورة الصناعية والفكرية والاجتماعية، ولهذا كان متصلاً وملتحماً بها، ولما كان هذا المسرح مسرحاً علاجياً بالأساس، فقد كان لا بد من أن يستخدم الوسائل الجديدة والمتطورة..

والمسرح التجريبي يهتم بالجماليات، فهو مسرح حسي إلى أقصى حد.. إنه صور تُرى، وأنغام وإيقاعات وأصوات تُسمع، وكثيراً ما تكون هذه الجماليات مقصودة لذاتها، ذلك لأنها لا تعبر عن شيء ولا تقول أي شيء، ولكنها موجودة فقط لأنها تلقى استجابة من عين المتلقي.

من هنا تأتي ضرورة البحث عن المسرح التجريبي، وبإمكاننا أن نكسوه لحماً وعظاماً، وأن نعطيه هويته الحقيقية.

وفي الختام وتحت عنوان: «من المغامرة إلى التجريب في البحث عن هوية للمسرح العربي الحديث، تأصيل الهوية وأصالة القضايا» نورد هنا البحث الذي قدمناه إلى «الملتقى الدولي للفرق المسرحية المستقلة، أيام عمان المسرحية ٢٧/٣-٦/٤/٢٠٠٢» وقد أوردنا فيه رأينا على النحو التالي:

«على الرغم من الدور الكبير والمميز الذي قامت به الفرق المسرحية الرسمية الحكومية أو شبه الحكومية في تطوير وإنضاج وبلورة الحركة

المسرحية العربية، إلا أن الكثير من المراهنات على نهضة المسرح العربي بقي ينظر إليها على أساس أنها قادمة من بوابة الفرق المسرحية المستقلة، ربما إيماناً بأنها ذات فاعلية وحركية أعلى، أو أنها تمتلك المزيد من الخيارات غير المقيدة بهذه الجهة أو تلك، أو هذا الاعتبار أو ذاك..

فمن مسرح «الحكواتي» في لبنان إلى «الفرجة» في المغرب و«الشوك» في سوريا و«الفوانيس» في الأردن، ومن «الجيب» إلى «الورشة» في مصر.. تضافرت الجهود للوصول إلى شكل ومحتوى جديدين للمسرح العربي.. فهاجس الفرقة المسرحية المستقلة وهمها الأساسي، كما أعتقد، هو العمل المسرحي وتألق الروح الإبداعية الفنية المسرحية ومتابعتها للجديد والمتجدد منه، لأنه سبب وجودها ومبرر استمرارها، فليس الأمر منوطاً عندها بوجود مؤسسة أو بقرار إداري.. ربما لهذه الأسباب وغيرها وجدت نفسي أمام الدعوة الكريمة من «الملتقى الدولي للفرق المسرحية المستقلة» في «أيام عمان المسرحية» مشدوداً للحديث في موضوع قديم جديد يثير الاتفاق كما الاختلاف، والقبول كما الرفض، والترحاب كما الاستنكار..

ولعلي لا أكون مبالغاً إذا قلت منذ البدء لعله لم يحظ موضوع من الموضوعات ذات العلاقة بالشأن المسرحي بالكتابة والتنظير والجدل والاقتراحات والتفاعلات كما حظي موضوع سؤال التجريب في المسرح العربي، في الشكل والمضمون، في تأصيل الهوية وأصالة القضايا.

التجريب.. قبول أم رفض؟..

ينقسم المسرحيون العرب إزاء موضوع التجريب في اتجاهين متباينين، أحدهما يأخذ جانب الموقف المؤيد للتجريب، ويرى أن «التجريب طوق نجاة ضروري لإنقاذ المسرح العربي من كل اتباع وتقليد».. ويرى أن التجريب هو الدافع للمسرحي العربي كي يذهب إلى أقاصي المغامرة الإبداعية التي تجدد ولا تقلد، وتبدع ولا تتبع.. والفريق الثاني يرى أن التجريب ما هو إلا «مجرد استنساخ للتجريب المسرحي الغربي»، وهو ما أدى إلى تراجع المسرح العربي عن لعب دوره الطليعي في الثقافة العربية، وصار إنتاجه متخلفاً عما تحقق في مسرح الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

وعلى الرغم من أن التجريب - كمشروع له منطلقات ومفاهيم ثابتة وقابلة للحركة - لم يكتمل في الحركة المسرحية العربية، وبقي بمثابة رؤى فردية واقتراحات متعددة من طرف هذا المسرحي أو ذاك.. وعلى الرغم من أن التجريبيين في حركة المسرح العربي الحديث ما زالوا يحاولون تجاوز أنفسهم، ويعملون على تفكيك الواقع وقراءته وتحليله وفهمه وإعادة تركيبه من جديد، والعمل على تغييره ومواجهته بمنجز مسرحي عربي يمتلك جرأته ومغامرته.. فإن ثمة من يرى أن التجريب في المسرح العربي قد رافق المشهد المسرحي العربي منذ بداياته.

ففي مسرح الرواد الأوائل عند مطلع القرن العشرين كان التوجه التجريبي يتمثل في تحقيق التوافق مع الذوق الفني للمتفرج، إذ رأى الرواد أن النص المسرحي ليس نصاً أدبياً في الأساس، بل نص عرض لا

يكتمل إلا بتجربته من خلال عرضه على المتفرج أو بلقائه معه. وكان يعقوب صنّوع - وهو من أهم الرواد الأوائل في الحركة المسرحية العربية الحديثة - يعتقد أن العرض المسرحي ليس عرضاً ناجزاً كاملاً، بل من سماته التغير المستمر مع كل ليلة عرض، إذ أن كل حدث طارئ يحصل أثناء العرض ويستحسنه الجمهور ينبغي أن يوضع في صلب العرض، وبالتالي فإن العرض المسرحي لا ينتهي، وهو ما يقود إلى التجريب الدائم.

وحتى لو لم يكن أي من الرواد الأوائل في المسرح العربي الحديث يقصد أن يقدم فعلاً مسرحياً تجريبياً، إلا أن التجربة المسرحية لكل عرض في حد ذاتها أجبرت على ممارسة التجريب المتواصل، فردود فعل الجمهور على العرض ومساهمتهم فيه وحواراتهم معه والتعديلات المستمرة طوال أيام العرض منحت هذه العروض ملمحاً تجريبياً.. وإن كانت بصيغة غير مؤسسة فكرياً، لكنها كانت استجابة عملية..

مفهوم التجريب

تنطلق التباينات في الموقف من التجريب أصلاً من التباين في تحديدات معانيه ومنطلقاته الفكرية وآلياته العملية.. وإذا اتفق المسرحيون العرب على أن للتجريب عدة مستويات، فإننا سنجد أن أكثر هذه المستويات شيوعاً هو التجريب على مستوى الشكل، أي التجريب الذي يركز على البحث عن شكل، مسرحي عربي من خلال البحث في المأثور الشعبي العربي والإسلامي، وذلك لتأكيد الهوية العربية للمسرح وتأصيله في بنية الثقافة العربية.. بمعنى أن بعض هذا التجريب يأخذ من الاشتغال على الشكل مفتاحاً للوصول إلى المسرح العربي المطلوب، وإلى تأصيل هويته، دون أن يعبأ كثيراً وبشكل أساسي بالمضامين، على الرغم من إيماننا بجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، وضرورة تناغمهما وانسجامهما وتوازنهما..

إن الهوية هي التميّز.. أي التفرد بميزات وخصائص تنبع من الذات العربية، ومن الواقع العربي، ومن التراث العربي، ومن اللغة العربية.. والتأصيل في المسرح يعني ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي، وتعبير تلك الظاهرة عنه، وتكوينها ظاهرة تحمل سمات المجتمع العربي وتمثل هويته، في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري والروحي.. ومن هنا فإن البحث عن الهوية في العرض المسرحي هو حق مشروع تؤكده حقائق كثيرة، ستظل في حدود الجدل والتجارب حتى يبتكر أحد المسرحيين العرب شكلاً مغايراً للعرض المسرحي، يستمد أصوله من جذور عربية بحتة ويتمثلها بكليتها لا بالشكل فقط، ولحظة ذاك ستكون الهوية العربية للمسرح متحققة ولا تحتاج إلى أي إثبات.. ففي التجربة

نجد أن بعض المسرحيين قام بتحويل التراجيديا الشكسبيرية شكلياً إلى أجواء عربية، كمحاولة تجريبية تسعى إلى تفسير جديد للنص، ولكن هؤلاء لم يغيروا إلا شكل العرض، فظل المسرح الغربي هو الفضاء المناسب، بينما نجد أن الملامح العربية تجسدت في الديكور والملابس والموسيقى وحركات الممثلين ولغتهم.. فهل حقق العرض بذلك هوية عربية؟.. هل كان الشكل كافياً ليكون هذا مسرحاً عربياً؟..

هنا نجد مستوى آخر من التجريب، هو التجريب الذي ينصب على المضامين والأفكار والموضوعات.. وهو بذلك يرتبط بالموقف العقائدي الفكري الأيديولوجي لممارسي التجريب، وطبيعة نظرتهم إلى الواقع المعاش، بظروفه وتحولاته ومتغيراته وأحداثه الكبرى التي تصنع هذا الواقع أو تفتته.. تتقدم به أو تتراجع.. تجبره أو تكسره..

وسواء أكان التجريب على مستوى الأشكال أو المضامين أو كليهما معاً، فإن ما حصل في الواقع على مستوى التنظير والكتابة والجدل والمناظرات والبيانات المسرحية أو على مستوى الممارسة العملية هو أن قضية التجريب كانت على علاقة بأغلب، إن لم نقل كل، عناصر العرض المسرحي، من الكتابة والتأليف إلى الإخراج والتمثيل، والعلاقة فيما بين فضاءات المسرح: المنصة/الخشبة الجمهور/المتلقي.. وحدودها ومفهومها..

تأسيس التجريب

في التأسيس للتجريب لا بد من تكامل المستويين النظري التنظيري المعرفي، والعملي التطبيقي (الممارسة)، وإذ كنا ندرك أن ثمة فارقاً بين التجريب والمغامرة، فينبغي تبيان أن التجريب ليس قفزة في الهواء ولا فوضى أو عبثاً أو ارتجالاً أو تخريباً.. بل إن للتجريب مرجعياته ومصادره ومعلوماته التي ينبغي معرفتها وتحديدها بدقة، وإلا جافينا الموضوعية ووقعنا في المغامرة التي تتسم بالرغبة والإرادة أكثر مما تتسم بالاستقصاء والبحث والتحليل. من هنا ينبغي للتأسيس الصحيح للتجريب أن تتوافر له جملة أو منظومة معرفية تدرك الذات والآخر، تدرس التجربة وتفهمها وتحللها، وتقدم من ثم اقتراحاتها المنهجية.. في معرفة: من نحن؟.. ماذا نقول؟.. من نخاطب؟.. كيف نخاطب؟..

أما الجانب العملي أو التطبيقي في التأسيس للتجريب وممارسته فيقع على عاتق المسرحيين العمليين بدءاً من المخرجين والممثلين وصولاً إلى الفنيين والتقنيين والمصممين.. أي أولئك الذين يترجمون المفاهيم النظرية إلى ممارسة عملية تمتحن صوابيتها وقدرتها في السياق العملي بعد التأسيس النظري.. بهذا الشكل ينبثق التجريب من ضرورات قائمة في الواقع الاجتماعي الإنساني التاريخي المشخص..

وبهذا تكون حركة التجريب استجابة تاريخية وفنية لضرورات ذاتية وموضوعية تأخذ بعين الاعتبار الذات والموضوع، نحن وهم، المحيط والآخر.. دون أن ننقاد إليه أو نخضع له، ودون أن يستلب منا هويتنا وخصوصيتنا، وذلك بإدراك الحركة المسرحية العربية لحقها في ممارسة التجريب والخلق الإبداعي، الذي هو أيضاً حق لكل حركة مسرحية في العالم، إذ «أن الشعوب تصوغ فنونها وآدابها وفق بيئتها وخصوصيتها المحلية»، وتعبر من خلالها عن طبيعة هوياتها الوطنية وعمقها الوجداني وتطلعاتها المستقبلية في الوقت نفسه..

تجربة التجريب

على الرغم من التأسيس المفاهيمي لحركة التجريب عموماً، والتجريب في حركة المسرح العربي خاصة، إلا أن ثمة آراء تتوزع الاتجاهات المختلفة. فثمة من رفض التجريب ورآه هداماً ومخرباً للمسرح، ومنهم من رأى الأمر ضرورة لا بد منها وعلامة من علامات الصحة..

ومن دلالات هذا الاختلاف ما جرى في المائدة المستديرة التي عقدت على هامش مهرجان القاهرة التجريبي، التي ناقشت «المسرح العربي في مائة عام ومغامراته التجريبية»، فقد برز تياران، كان على رأس التيار الأول وزير الثقافة المصري فاروق حسني الذي رأى في التجريب نوعاً من التحريض على الإبداع، وبالتالي فإن التجريب الحقيقي يهدف إلى خلق قيم جمالية من خلال المفهوم والتصور عبر رؤية إبداعية تقدم شكلاً جديداً من أشكال الأداء المسرحي الذي يعتمد في الأساس على الرمز والإيحاء..

أما التيار الآخر فقد مثَّله عدد من الفنانين في المسرح العربي، ومن أبرزهم الفنان محمد صبحي الذي أعلن موقفه ضد التجريب عندما وصف المسرح التجريبي بأنه «تخريبي» لذلك انصرفت الجماهير عنه. ويصف الناقد والمخرج أمين بكر المسرح التجريبي بأنه يعتمد على الإيحاءات والتعبيرات الجنسية والجسدية أكثر من اعتماده على تقديم فكرة إصلاحية اجتماعية، ويرى أن ما يقدم من أعمال فنية تجريبية لا تخرج عن كونها عبثاً لا طائل منه. ويؤكد الفنان محمود الحديني أن

المسرح التجريبي لم يضف جديداً إلى المسرح المصري، وأنه يعتمد فقط على التقنيات الحديثة دون أن يقدم مضموناً واضحاً للجماهير.

ولو حاولنا استعراض ما يراه عدد من المسرحيين العرب في هذا الصدد، فإننا نجد خالد طريفي، المخرج والناقد المسرحي الأردني ورائد تجربة «مسرح الفوانيس»، يرى أن التجريب في المسرح العربي ليس تجريباً حراً، بل هو تجريب تبعاً لقياسات معيارية يحددها مشهد العولمة اليوم الذي يطوق العالم، والذي يحدد المقاييس في مشهد العولمة هو القوي الذي يملك، حيث الوجهة اليوم إلى تمثال الحرية حامل المشعل الذي يحرق كل من لا يسير على إيقاع تلك الحرية[1]، ورأى أن المسرحيات التي تستنسخ المسرح الأوروبي هي جهد ضائع.

أما المخرج المسرحي الكويتي فؤاد الشطي فيتساءل إذا ما كان التجريب في مسرحنا العربي المعاصر يقع تحت عنوان التبعية أم التثاقف.. ويرى أنه في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات ومطالع الثمانينيات من القرن العشرين شهد المسرح العربي ذروة التجريب المسرحي النابع من بيئته واحتياجات مجتمعه، فكان المسرح العربي حينها متواصلاً مع نبض الشارع المتطلع إلى التحرر من الاستعمار، أي الثورة الوطنية، والمنشغل بالتنمية الاجتماعية، أي الثورة الديمقراطية.. بينما في التسعينيات أصبح الأمر مجرد استنساخ للتجريب الحاصل في المسرح الأوروبي على وجه الخصوص، وانجرف معظم المسرحيين العرب وراء التجريب الأعمى بادعاء مبالغ فيه وخواء فكري مصحوب في كثير من الأحيان بقلة الموهبة الفنية.. وقال فؤاد الشطي إن التجريب في

(١) ندوة «المسرح التجريبي في الوطن العربي»، تحرير: محمد عبدالحميد: www.masraheon.com

المسرح يجب أن يكون نتاج نضج فكري وفني، وليس مجال عبث وتخريب بدعوى التجريب.

أما المسرحي المغربي د. عبد الرحمن بن زيدان فقد أثار سؤال النقد حول حيوية التجريب في المسرح العربي بين المشهد الثابت والمشهد المتحول، وعلاقة هذا السؤال بالتراكم الذي يراه ضرورة لمعرفة الإضافات التي حققها التجريب في المسرح عبر تراكمه ومعرفة ما صاغه من خطابات مسرحية تكون قد أسهمت في تأصيل وجوده.. وانتهى إلى أنه بالمقارنة بين الظروف التي أنتجت التجريب في أوروبا والظروف في الوطن العربي، فالفروق كبيرة بين طبيعة التحولات الحضارية والثقافية والفنية والنفسية التي كانت وراء التجريب في أوروبا، وتلك الموجودة في الوطن العربي.

ويؤكد المخرج التونسي محمد المديوني أن التجريبيين العرب حاولوا في تجاربهم البحث عن هوية وخصوصية المسرح العربي. ويلخص الباحث والمخرج المسرحي الليبي فتحي كحلول الإشكاليات التي تعترض تنامي الإبداع في المسرح العربي بقوله إن غياب الوعي النظري والفكري وعدم الممارسة التجريبية المتواصلة في وطننا العربي، التي تفتقد الترابط والتواصل، حكم أن تنشأ الحركة المسرحية العربية دوماً من لا شيء، ومن هنا انعدم النضج الفني.. فلا يمكن أن تكون هناك إضافة إبداعية لها خصائصها ما لم تكن هناك تراكمات كمية تعتمد على قفزات نوعية.. وهذا لا يتأتى إلا بثبات الذات المبدعة ومواجهة الآخر بالندية والثقة بالذات والتحاور معه، بفهم عميق للتجريب بخصوصية وشمولية المضمون، حتى يصبح التجريب العربي حاضراً في زمن العولمة كفعالية اجتماعية ثقافية عربية حضارية..

من المفترض ألا يكتفي التجريب بالجاهز والمعروف والتقليدي، لأنه يكون عند ذاك مجرد نقل واستنساخ يستعير أدواته من خارجه بدلاً من أن يصنعها.. وهذا ينبغي له أن لا يفهم أنه رفض للمسرح والإرث الإنساني في شكله العالمي المعروف.. بل إنه يعني اجتهاداً حقيقياً باتجاه هدف وغاية في البحث والتجريب للوصول إلى خصوصية عربية.. فالتجريب يجب أن يكون نابعاً من حاجة المسرح إليه.. والتجريب على هذا منهج يستند إلى واقع متجسد ويتطلع إلى هدف مأمول هو الثورة على الصيغ والأساليب الموروثة (التقليدية).. والتجريب بهذا الفهم هو نشاط ثوري تنويري انتقالي طليعي يطرح مشكلات الواقع من خلال رؤية إبداعية فنية.. ولذلك لا بد من وضع التجريب في السياق الصحيح، ألا وهو خصوصية الممارسة المسرحية العربية بشكل تتوافر فيه هذه الممارسة عمومية المبادئ المسرحية وخصوصية الأداءات العربية، التي تبدعها الذاكرة الثقافية للمجتمعات العربية، فعلى المسرح العربي أن يبني صوته المميز، وأن يحقق أسطورته الخاصة التي يجسد بها ما يريد من المعاني والأفكار، مدفوعاً إلى ذلك بالضرورة الفنية.

هنا نجد أنه في المسرح اللبناني، الذي كانت فيه بداية ولادة المسرح العربي في طوره الحديث، ظهرت العديد من المحاولات الجادة والمهمة، ومن أبرزها جهود «منير أبو دبس» الذي يعد البداية الحقيقية الثانية للمسرح اللبناني بعد البداية الأولى لمارون النقاش، فـ «أبو دبس» - وعلى خلاف الآخرين الذين انهمكوا بتقديم مسرحيات مستقاة أو مقتبسة عن المسرحيات الفرنسية أو الإنكليزية - ذهب نحو التراث الإبداعي العربي فاستقى منه وعمل فيه، كما برزت تجربة أنطوان ملتقى في «حلقة المسرح اللبناني الحديث»..

وكان منير أبو دبس قد بدأ تجربته المسرحية التي سميت «تجربة المسرح الفقير»، وأسس حضوراً خاصاً له جعله صاحب تجربة الولادة الثانية للمسرح اللبناني بصورته الجديدة والحديثة العربية مفهوماً ومضموناً وتوجهات.. وكانت المسرحية الأولى التي قدمها منير أبو دبس هي مسرحية «ملوك طيبة» التي قدمها في المغرب في بداية الستينيات، وعمل فيها مجموعة من الممثلين اللبنانيين المتميزين، كأنطوان ملتقى وأنطوان كرياج وريمون جبارة.. ورغم أن المسرحية تستند إلى تراث الإغريقي سوفوكليس في بعض المقاطع، إلا أن هذه التجربة قادت «أبو دبس» ليقدم مسرحية «الملك يموت» التي لقيت حفاوة كبيرة.. على أنه لم يبتعد كثيراً عن الآلية والمفاهيم الإغريقية في المسرح، خصوصاً في موضوعة البطل الضحية وفلسفة العلاقة بين المشاهد والمسرحية والاحتفالات الطقسية..

وممن بدأوا تجربتهم في تلك المرحلة أنطوان كرياج وجوزف بو نصار ورضا خوري وميشيل نبعة وتيودورا راسي وآخرون، ممن منحوا المسرح اللبناني صورته وهويته وانتقلوا به من حيزه اللبناني إلى الحيز العربي الكبير، ولكن التعريب الأعمق للمسرح اللبناني جاء على يد يعقوب الشدراوي، فقد قدم مسرحية «المهرج» لمحمد الماغوط ولكن ضمن رؤيته الخاصة، كذلك «أعرب ما يلي» التي اعتمد الشدراوي فيها على قصائد لشعراء عرب، في حين أخذ نص يوسف إدريس «الفرافير» وحوله إلى عمل مسرحي بعنوان «الطرطور». ويعد جلال خوري واحداً من الفنانين المسرحيين الذين اقتدوا بالمسرحي الكبير برتولد بريخت من خلال مجمل أعماله المسرحية، كما في «سوق الفعالة جحا في القرى الأمامية»

عام ١٩٧١، رغم أن هناك من أخذ عليه عدم التزامه بقواعد المسرح البريختي..

وساهم ريمون جبارة في التجربة من خلال العديد من أعماله، لا سيما مسرحية «تحت رعاية ركوز»، كما قدم جوزيف بو نصار مسرحية «مين بدو يقتل مين»، في حين أن «محترف بيروت المسرحي» استطاع استقطاب الكثير من المسرحيين العرب، إذ أنه - توافقاً مع الظروف التي شهدها لبنان- كان لا بد للمسرح أن ينخرط في تناول القضايا الأكثر أهمية على الساحة اللبنانية أو العربية، فتحول لبنان إلى ميدان الفعالية العربية بقدر كبير من الحرية وإمكانية التعبير..

ويمكننا اعتبار تجربة «مسرح الحكواتي» ذات وزن مهم وبارز على الكثير من المستويات، سواء في تطوير المسرح اللبناني الجديد، أو في خلق صياغات جديدة في مفاهيم المسرح العربي الحديث وتقاليده وطرزه وآلياته.. وتركت آثارها في تجارب مسرحية لبنانية أخرى، بل إننا نجد من يرى أن تجربة الحكواتي الحاضرة بقوة بدت مستحيلة على تجارب أخرى، وإن ظهر ما يشبهها، في كما في مسرحية «الجرس» لرفيق علي أحمد و«مذكرات أيوب» التي كتبها إلياس خوري و«العتب ع البصر» ليعقوب الشدراوي، كذلك في أعمال عدد من الفنانين أمثال سهام ناصر وبطرس روحانا ومشهور مصطفى ورئيف كرم وشكيب خوري..

إن الحركة المسرحية اللبنانية لم تتوقف عند هذا الحد، إذ شهدت تجارب مسرحية خاصة ومتميزة، نذكر منها تجربة زياد الرحباني ويعقوب الشدراوي والسندباد وتجارب الهواة.. فتجربة السندباد مع

رئيف كـرم وعـادل فـاخـوري، وتجـرية مـحـتـرف المنارة، كـانتـا تجـريتين عربيتين في إطار خصوصية متميزة، بينما عرفت تجرية زياد الرحباني بكونها تجرية شعبية عربية واسعة الحضور والامتداد في الكثير من الأوساط.. وكانت تجرية يعقوب الشدراوي عربية في سياقاتها وآلياتها، سـواء في «العـتب ع البـصـر» أو «نزهـة ريفـيـة غـيـر مـرخص بهـا» أو «الطرطور»..

وستشكل تجرية نضال الأشقر بداية مشروع كبير من خلال «فرقة الممثلين العرب» الذين اجتمعوا لتقديم مسرحية «ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ» التي أعدها الكاتب الأردني وليد سيف وأخرجها الطيب الصديقي المخرج المغربي المعروف، بمشاركة فنانين من كثير من البلاد العربية.. من سوريا ومصر ولبنان والعراق والأردن والخليج.. في حلم وحدوي عربي يمكن له أن يتحقق عبر المسرح على الأقل. هنا نجد أن المسرح اللبناني يأخذ قصب السبق مرة أخرى في محاولات التأسيس لمسرح عربي مشترك تساهم فيه الإمكانيات والطاقات والخبرات والمواهب العربية من مختلف البلدان ليأخذ مكان الصدارة إبداعاً واهتماماً..

فالمسرح اللبناني بقي دائماً نشطاً متفاعلاً يقدم الجديد والمتميز، من ذلك تجرية رفيق علي أحمد في «الجرس» و«حكواتي من جبل عامل».. كذلك نذكر تجرية الفنان المميز أحمد الزين في العديد من مسرحياته الشهيرة الذائعة الصيت، ربما أبرزها «الشهيد ابن البلد»، وروجيه عساف في عمله «مذكرات أيوب»، الذي استخدم تقنيات بصرية مرئية مشهدية تكاد تكون أقرب إلى ما هو سينمائي، فنرى السلايدات

والأفلام السينمائية والفانوس السحري، وهو الأمر الذي استعمله زياد الرحباني في «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» وذلك بعد مسرحياته الشهيرة: سهرية، نزل السرور، فيلم أمريكي طويل، بالنسبة لبكرا شو؟، شي فاشل..

وقدمت سهام ناصر عملها «الجيب السري» الذي عرض في القاهرة عام ١٩٩٢، وحازت جائزة أفضل عمل مسرحي في مهرجان القاهرة التجريبي.. وهو العمل الذي يكشف عن سهام ناصر مبدعة مسرحية ذات ثقافة عالية، ونذكر أن هذه المسرحية هي قراءة لرواية رشيد بوجدرة «الحلزون العنيد»، في طموح إبداعي مميز يبحث عن شكل مميز لغة وأداء.. ومع سهام ناصر ظهر العديد من المسرحيين الباحثين عن صياغة لها موقعها، منهم نورا السكاف ولينا أبيض وليلى دبس وزياد أبو عبسي.. ممن عملوا في الجامعات اللبنانية ببيروت، العربية والأمريكية.. الأمر الذي بدا وكأنه استعادة لحضور المدارس والجامعات في الحركة المسرحية التي عرفت بها..

ويستلهم شكيب خوري الطقوس التي كانت أساس المسرح منذ القدم الموغل في صياغة مسرحياته، الأمر الذي تجلى في مسرحية «القداس الأسود»، في سبيل إقامة العلاقة الوطيدة بين الجمهور والممثلين.. الطقس الذي ينبع من الذاكرة التاريخية للشعوب، بدءاً من طقوس الخضوع واستجداء الطبيعة وطلب رحمتها.. وصولاً إلى ما هو راهن، وهو الأمر الذي كرره في «أمام الباب» و«أرانب وقديسين»..

فبمقدار ما كان شكيب خوري يقترب من الطقس، كان يقترب من الذات الإنسانية، خصوصاً في طبيعته التطهرية، فالتراجيديا فعل

تطهري، والطقس فعل أصالة بامتياز، لأنه الشكل الأساسي للمسرح، ليس في احتفالات ديونيسيوس عند الإغريق فقط، بل أيضاً في قصة إيزيس وأوزوريس المصرية وملحمة جلجامش في العراق القديم.

وفي مصر كان قد ظهر «مسرح الجيب» منذ عام ١٩٦١، وهو المسرح الذي أسس بمنحاه التجريبي مع عودة الموفدين للدراسة من الخارج، أمثال سعد أردش وكرم مطاوع.. أولئك الذين عززوا تدفق دم جديد في شرايين الإبداع والحركة المسرحية العربية، فاعتمدوا التجريبية الفنية، وقدموا عدداً من العروض اللافتة، كما عملوا في اتجاهين، أولهما أنهم ساهموا في الاطلاع على تجارب مسرح العبث أو اللا معقول والتعريف بالاتجاهات الطليعية في أوروبا التي كان يختلط معها (أي الطليعية) مفهوم التجريب، باعتبار أن كلا المفهومين كان خروجاً عن المعتاد والمألوف.. وثانيهما استنطاق المادة التراثية العربية في علاقتها ببعض قضايا الإنسان العربي المصري، كما في مسرحية «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم، إخراج سعد أردش عام ١٩٦٣ .

ويترافق ذلك مع الدعوة التي نادت بالبحث عن هوية عربية مسرحية مخالفة لما هو سائد من صيغ مسرحية أوروبية، وتمثل هذه الاتجاه في دعوة يوسف إدريس التي أطلقها عام ١٩٦٤، واعتمدت تجربته المسرحية، نحو هوية عربية مسرحية، على القافية كلون من ألوان الكوميديا المرتجلة التي عرفتها المنطقة العربية، إضافة إلى خيال الظل والأراجوز والسامر، وكانت مسرحيته «الفرافير» تطبيقاً لذلك.. وتعد تجربة «جماعة الفوانيس» ١٩٨٣ في الأردن استكمالاً لهذه الدعوة، وكذلك بالنسبة إلى «جماعة السرادق» ١٩٨٤ بمصر..

ورغم أن «المسرح التجريبي» في سوريا ظهر بهذا المسمى عام ١٩٧٦، إلا أن التجريب في سوريا يعود إلى سنوات سابقة، ففي حين تعد الستينيات من القرن العشرين الفجر الحقيقي لحركة المسرح في سوريا، فقد شهدت تأسيس المسارح الرسمية، مثل المسرح القومي، والمسرح الشعبي، والمسرح العسكري، ومسرح العرائس.. التي نهضت بالحركة المسرحية في سوريا وعززت نضوجها وتبلورها وأخذ مكانتها الراقية بين سائر الفنون في البلد وبين شقيقاتها من فنون العالم العربي..

وفي حين يذكر أن التجربة المسرحية السورية عرفت منذ الخمسينات عدة تجارب وأنماط مسرحية كالمسرح الجوال، والمسرح التجريبي، والمسرح الجامعي، والمسرح العمالي، والمسرح العسكري، والمسرح الشبيبي، ومسرح الأطفال الطلائعي، والمسرح الجامعي الذي قدم للحركة المسرحية السورية العديد من التجارب والعروض المهمة والمواهب والطاقات الفنية التي قادت الحركة الفنية في سوريا فيما بعد.. وربما يكون هو إلى جوار المسرح القومي من أبرز التجارب المستمرة حتى الآن، دون أن ننكر الوجود المحدود للتجارب الأخرى..

في هذا الوقت.. تأتي نكسة حزيران ١٩٦٧ التي شكلت تحولاً في تاريخ الأمة العربية كان من نتيجته أن فضحت حقيقة الأوضاع البائسة التي كان يعاني منها الواقع العربي في الجوهر، رغم الكثير من الشعارات البراقة.. فأكدت النكسة بوقعها المرير الحاجة إلى ثورة شاملة على جميع الأوضاع، إذ أن الهزيمة العسكرية المخزية إنما كانت تعبيراً عن الهزيمة العميقة على المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية.. وقد انصب اهتمام الأدب والفن العربي بعد الخامس من حزيران على

موضوع النكسة لمحاولة تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها..

ولما كان المسرح - أكثر من أي فن آخر - فناً اجتماعياً له حضوره البشري، فلقد عاش النكسة، وحاول تقصيها، وأطلق صيحات الاحتجاج على الواقع المدان، فكانت مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ١٩٧٠ لسعد الله ونوس، ومسرحية «الدراويش يبحثون عن الحقيقة» ١٩٧٠ لمصطفى الحلاج.. وكان اللجوء إلى التراث أحد أبرز السبل التي انتهجها المسرحيون بعيد النكسة، حتى أن وعي التراث ارتبط بمرحلة الهزيمة، فكان بمثابة الملجأ للإنسان العربي في مواجهة أحداث حادة كادت تزعزع كيانه وتعصف بتوازنه.. وكان على المسرحي العربي في مواجهتها البحث عن الهوية واستعادتها، فوجدها في استلهام التراث والاستعانة بما يحمله من حوادث وشخصيات يوظفها بشكل يفسر الظاهرة ويدعو إلى التغيير ومحاولة تجاوز النكسة..

وقد تعددت المسرحيات التي قامت باستلهام التاريخ وتنوعت، إذ اختارت أحداثاً معينة وأسقطت عليها الأحداث الراهنة، فوجهت بعض الانتقادات إلى السلطات، وبعضها إلى الشعب المتقاعس عن دوره وواجبه.. من ذلك مسرحية «رأس المملوك جابر» ١٩٧١ لسعد الله ونوس، ومسرحية «المهرج» ١٩٧٣ لمحمد الماغوط، ومسرحية «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» لممدوح عدوان عام ١٩٧٢، ومسرحيته «كيف تركت السيف».. ولا بد من ذكر عدد ممن ساهموا في مسيرة المسرح السوري الحديث، وفي المقدمة هناك د. علي عقلة عرسان وأسعد فضة، وعدد من الذين درسوا الفنون المسرحية في مصر وعادوا للمشاركة في الكتابة والتمثيل والإخراج، وكذلك هناك هاني صنوبر من الأردن وسليم

قطايا ووليد إخلاصي.

ولقد لجأ بعض المسرحيين إلى استخدام صيغ مسرحية جديدة حاولوا توظيفها بشكل يؤدي إلى تغيير طبيعة المسرح وتبديل وظيفته، لذا فقد خرجوا عن أصول الدراما الأرسطية، وذلك عن طريق إزالة الجدار الرابع ونفي الإيهام المسرحي ليتمّ التواصل بين الخشبة والصالة، بين فضاء الممثلين وفضاء المتلقين، من أجل تعميق وتفعيل العلاقة بين الممثل والمتفرج لدمجه في اللعبة المسرحية ليصبح جزءاً من اللعبة المسرحية ويشعر أن المسرح يمثل واقعه وينتمي إلى همومه وقضاياه وبيئته.. ويناقشه ويتناقش معه.

لقد انتقل المسرح العربي من دور «التنفيس» إلى دور «التحريض»، وانتقل الجمهور العربي من حيز المشاهدة المحايدة إلى حقل المشاركة الفاعلة، خصوصاً أن قاعدة الجمهور قد اتسعت.. ويمكن أن نعدّ مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» لسعد الله ونوس خير أنموذج، إذ أصبح المسرح في هذا العمل المسرحي مسيساً وبلا أبطال متميزين، وبلا خشبة، وغدا بمثابة تجمع سياسي تطرح فيه القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية.. وتناقش بحرية وتفاعل..

ولم يكتفِ المسرحيون العرب المجريون بالخروج عن أصول الدراما الأرسطية فقط، بل أخذوا يستلهمون الصيغ الشعبية في الأعمال المسرحية، ذلك أن البحث عن صيغة جديدة لمسرح عربي قد شكّل الركيزة الأساس في البحث عن الهوية العربية لمسرح عربي جديد يعي دوره في بيئته وواقعه، ومن هنا كان اللجوء إلى التراث العربي والاستعانة بالعناصر المسرحية القديمة والأصيلة فيه، فالتراث هو منبع

ثقافة الأمة، وهو الكنز الذي يحمل مكونات الحضارة والفكر. وربما يكون في طرح مهمة جديدة للمسرح العربي أو في تغير طبيعة الجمهور المسرحي سبب مباشر في الاتجاه إلى التراث واستلهامه، وهذا ما عبّر عنه سعد الله ونوس عندما قال: «إننا نريد مسرحاً للجماهير.. إننا نرفض القوالب الجاهزة.. إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغييراً.. وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً».

وحاول ونوس أن يطبق أفكاره تلك فلجأ إلى التراث واستلهم جو المقهى الشعبي في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» التي اعتمد فيها على شخصية الحكواتي في المقهى، وبنى المسرحية بناء تركيبياً، إذ تألفت من قسمين، ودارت حوادثها في مكانين وفي زمانين، واعتمدت أسلوب المسرح داخل المسرح.

فمن جهة نرى الحكواتي وهو يقرأ قصة الخلاف بين الخليفة ووزيره العلقمي، ثم يقوم ثلاثة أشخاص يرتدون الزي العباسي بتمثيل مشاهد مما يقوله الحكواتي، فنجد الجمهور من رواد المقهى وهم يتابعون الحكاية ممثلة ومحكية.. وبهذا الأسلوب يكون ونوس قد حقق تنبه الجمهور وأثار وعيه وأبعده عن الوهم وساعده في عملية الفهم ومنحه فرصة للتفكير والحكم.. دون أن ننكر أنه في هذا الاتجاه قد اقترب من مسرح بريخت.

لقد استفاد سعد الله ونوس من تجربة بريخت في تحديده لمهمة المسرح، ذلك أن بريخت أراد من المسرح أن يغيّر العالم لا أن يفسره، كما استفاد ونوس أيضاً من تجربة الرواد الأوائل، مثل مارون النقاش والقباني، عندما وعى طبيعة المتفرج العربي واختار له مسرحاً يناسب

هذه الطبيعة، فقدّم الأوبرا لأنها أحب من التراجيديا للمتفرج، وعندما اختار موضوعاته من التراث العربي، لأن هذا التراث يعيش في وجدان الإنسان العربي.

لقد بدأ المسرحيون يتساءلون عن طبيعة المجتمع العربي في مسعى للوصول إلى شكل مسرحي عربي ملائم له، وأيقنوا خطورة أن يكون المسرح حركة شكليةً لا علاقة لها بالواقع العربي، ومن هنا فقد كانت دعوة سعد الله ونوس في «بيانات لمسرح عربي جديد» تقوم على فهم طبيعة العمل المسرحي ودوره الاجتماعي والفني، وقد أعلن أن أي تنظير للمسرح لا ينبع من الممارسة الفعلية للعمل المسرحي ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية يظل مجرد جهدٍ ذهني قاصر لا يستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية..

المطلوب إذاً بحسب «بيانات» سعد الله ونوس مسرح عربي يعي دوره في بيئته، يحدد مضمون الأعمال المسرحية والأفكار المطروحة، ويستطيع إيجاد القوالب الذي ستقدم من خلالها هذه الأفكار والمضامين.. ليمتلك المسرح من ثم القدرة على التغيير والفعل..

أدرك المسرحيون العرب أن ضرورة الاهتمام بالتراث وإقامة جسور بينه وبين الواقع يمكن أن تعدّ خطوة إيجابية في البحث عن الذات القومية، ذلك أن العودة إلى التراث هدفت إلى الكشف عن روح الأصالة في الأمة من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة. وقد يكون اللجوء إلى التراث والاستعانة به أحد الردود الرافضة للفكر الاستعماري الذي حاول طمس الشخصية العربية.. لذا فإن

الدعوة إلى استلهام التراث لم تقتصر على الاستعانة بالحدث التاريخي، وإنما تعدت ذلك إلى استلهام الشخصيات التراثية والصيغ الاحتفالية فيه، وبهذا تكون الدعوة واضحة إلى مسرح عربي جديد يستجيب لمتطلبات الجمهور العربي ويحقق التواصل معه. ولذلك لا بد أن يبدأ بخلق نص مسرحي عربي، ترتسم فيه شخصيات عربية ويحوي مواقف عربية، قادرة على أن تتغير وتغير، تتفاعل وتفعل، وتمتثل فيه الروح العربية في التأليف والكتابة والعرض المسرحي، أي الاستفادة مما وجد في آدابنا وتراثنا من خصوصية فنية..

ويمكننا التوقف مطولاً أمام أعمال الندوة التي أدارها الناقد المسرحي «بسام سفر» مستطلعاً آراء بعض المسرحيين السوريين والعرب ممن عملوا في سوريا بصدد مفهومهم للتجريب، فكانت مواقفهم تتطابق حيناً وتتناقض أحياناً، فيقول المخرج السوري مانويل جيجي: إذا نظرنا إلى المسرح السوري منذ بداياته وتطوره نلاحظ وجود التجريب بشكل مستمر ودائم.. لكن أحياناً بشكل بطيء جداً وأحياناً بإيقاع مختلف وسرعة مختلفة، وذلك حسب النشاط المسرحي ودور القائمين عليه. فمع دخول الأكاديميين تطور المسرح السوري، وهنا اختلفت النظرة إلى التجريب وبدأ النشاط المسرحي يثمر تجديداً وتجريباً، وهنا لعبت العروض الأجنبية الزائرة دوراً مهماً، والمشاركة في المهرجانات ومنها مهرجان القاهرة وقرطاج وألمانيا، أعطت احتكاكات وتبادلاً ثقافياً أدى إلى تطور المسرح السوري مع خلق أجواء تجريبية تجديدية، لأنه بالنسبة إلي التجريب هو التجديد، والمعاصرة أحياناً تسابق العصر، وهذا موجود بشكل جيد في سوريا. وبالرغم من ندرة العروض إلا أنها تقع في دائرة

التجريب والتجديد، ولقد لعب المعهد العالي للفنون المسرحية دوراً كبيراً في تنشيط المسرح وتزويده بعناصر شبابية من أجل خلق وتسهيل الوصول إلى ما نسميه المسرح التجريبي أو المسرح التجديدي أو المسرح المعاصر.

بينما يرى الفنان هادي المهدي أن التجريب ليس منهجاً، إنما هو أسلوب عمل داخل مختلف المناهج، وهو ليس حكراً على الشباب كما يفهم البعض، إنما هو ورشة عمل جمالية ومعرفية لاختبار المقترحات الجديدة نحو تأسيس نمط علاقات داخل الفضاء المسرحي بين الممثل وعناصر السينوغرافيا وأنظمة الدلالات المعرفية الناتجة عنها، وبالتالي إرساء نوع مبتكر من التلقي في إحياء علاقة جديدة أو متطورة بين العرض والمتفرج، ولهذا فإن كل عمل يقترح الجديد والجدية على صعيد الرؤية أو عناصر السينوغرافيا مجتمعة أو على أحدها، هو عمل تجريبي مهما كان منتجه، شاباً أو كبيراً، كلاسيكياً أو حداثوياً، ذلك أن التجريب يعمل حتى داخل المناهج السلفية ليطورها، كما يعمل داخل المناهج الحديثة، ولهذا فهو لا يتمتع بسمات أكثر من كونه ورشة اختبار وصيغة تمرد لتطوير المسرح من أجل كسر القواعد القديمة بتأسيس أو اقتراح غيرها.. وبذلك فإن العرض الذي لا يقدم مقترحاً لا يعد تجريبياً، ذلك أن التجريب لا يعني التخريب أو التمرد على المنطق المحكم للدراما والصنعة المسرحية بدون إرساء قواعد جديدة. ويضيف المهدي قائلاً: هذا هو باعتقادي جوهر الأمر الذي يزيل كل التباس حول هذا المصطلح في مسرحنا العربي، الذي أحدث ضجة طويلة كانت من نتائجها عروض «الدراما كليب» الهشة، وأخرى غارقة في الموروث وزخرفه الحكائي

الشكلي.. ولكن بعد كل هذه السنوات وهذا اللغط، هل نستطيع القول إن المسرحيين العرب اقترحوا شيئاً لمسرحنا وهوية أو نمطاً أو بناء يمكننا المواصلة معه في القرن القادم؟.. لسوء الحظ لا الرواد بمشاريعهم الاحتفالية والبريختية، ولا المعاصرين بمشاريعهم الشكلانية أو التجريبية الصاخبة استطاعوا إرساء أي شيء..

ولهذا أستطيع القول جازماً إننا سندخل القرن الجديد بلا هوية مسرحية وبلا إنجاز، باستثناء تلك التجارب الفردية اليتيمة هنا وهناك في لبنان أو تونس أو العراق، التي نهضت على أكتاف مخرجين يستحقون التقدير بلا شك، أمثال: فاضل الجعايبي وفاضل الجبالي وجواد الأسدي ود. صلاح القصب، وباستثناء ذلك فشلت المؤسسة الرسمية العربية بكل طاقاتها وإمكانياتها المادية والمعنوية في تأسيس شيء يمكن البناء عليه والتواصل معه، رغم دعوى التجريب أو البحث عن هوية المسرح العربي، ذلك أن المؤسسة لم تنظر إلى المشروع المسرحي إلا بوصفه بوقاً ثقافياً يعبئ برنامجها المقرر وحسب. وبعيداً عن ذلك مارس بعض المخرجين العرب رؤيتهم التجريبية المؤسسة على معرفة بالقواعد، فشيدوا عروضاً هي كل ما تبقى لنا من قرن ضج بعروض الشباب والرواد والطموحات واللغط باسم التجريب دون جدوى.

ويساهم الفنان ماهر صليبي من جهته بالقول: في البداية لم أجد أنه من الضروري تقديم هذه الكلمات، إلا أنني وبعد تفكير وجدت من المناسب القول إن الحديث عن التجريب المسرحي في المشهد المسرحي السوري يخص المجربين فعلاً وهم قلائل، فمن زاوية الأحقية كان يجب التوقف أمام تجربة المخرج الراحل فواز الساجر، وأكثر المجربين العرب

يستطيع أن يقول كلاماً في غاية الأهمية عن تجريب المجرب المسرحي العربي جواد الأسدي. وبمناسبة تجربتي في طريق الإخراج أجد الكلام عن التجريب المسرحي يصبح لغواً مسرحياً، لكنني أود التوضيح أن تجربتي تحمل هماً مسرحياً، عمره سنوات طويلة للوصول إلى صيغة مسرحية على مستوى تكامل عناصر العرض المسرحي..

وخلال عملي تذكرت المخرجين المجربين الذين عملت معهم أمثال المخرج الألماني بينكا والمخرج البولوني سكوتستسكي.. فأنا مع التجريب بكل تفاصيله، ولكن بما يتناسب وينسجم ومجتمعنا.. ولا أحبذ تجريباً غريباً متغرباً عن مجتمعنا وأحاسيسنا. أخيراً أقول إن نادي المسرح القومي السوري يسعى إلى إتاحة فرص للشباب ليخوضوا عملية الإخراج، ربما هناك شباب يحاولون التجريب بمفهومه العام، وهذه إيجابية مهمة نسجلها للنادي الذي يحاول تحقيق مختبر مسرحي سوري محاولاً تقديم عروض بديكورات بسيطة وإضاءة بسيطة.

يقول الدكتور تامر العربيد: التجريب في المسرح حالة صحية تسير في اتجاه خلق أشكال مسرحية تهدف إلى إيجاد بدائل، أو على الأقل كسر، لصور مسرحية قد لا تبدو اليوم مقبولة لجمهور المسرح، أو لا تتناسب مع حركة المجتمع وتطوره الحضاري.. والتجريب أو المسرح التجريبي يجد له مكانة مهمة، بل هو واحد من علامات تطور المسرح في البلدان التي يأخذ بها المسرح شأناً مهماً ودوراً مهماً.

وإذا نظرنا إلى التجريب المسرحي على أنه حالة بحث وخلق، فإن الأمر يتطلب بلا شك أسساً أولية يستند إليها الباحث في تجربته، وهذا يعني أن ينطلق التجريب من أساس موضوعي غير مبهم.. وفي المسرح

عندما نعتمد الإبهام صورة للتجريب، فإننا نضع بذلك حاجزاً يلغي العملية الأساسية التي يتحقق المسرح من خلالها، وهي تلك التي لا بد أن تنشأ بين الخشبة والجمهور.. والخشبة المسرحية في سوريا شهدت حالات مسرحية تجريبية.. ولكن معظمها كانت تفهم التجريب على أنه حالة مسرحية خاصة في الوقت الذي نطالب فيه التجريب بإيجاد بدائل أو حلول لخلق حالات مسرحية جديدة، ولكن ترى هل تتحقق هذه الصورة المسرحية بعيداً عن الجمهور؟.. بمعنى آخر يجب أن يكون التجريب في خدمة الصورة المسرحية، وبالتالي أن يضع الجمهور في حسابه، لأنه (أي الجمهور) أساس العملية المسرحية المتكاملة.. يجب ألا يكون التجريب حالة غريبة (غير مفهومة)، بل حالة جديدة (صورة جديدة واضحة ومفهومة).. الحب قضية إنسانية منذ بداية الخليقة إلى يومنا هذا، فهل يعني التجريب أن أقدمها بصورة خيالية مبهمة بعيدة كل البعد عن واقع معيش، رغم أن كل شعب من الشعوب له طريقته في الحب، في الوقت الذي تبدو فيه قضية الحب عامة وشاملة. مرة أخرى التجريب حالة صحية تبعث على التفاؤل، وهي ضرورة لمواكبة سيرورة الحضارة والعصر، يكون هدفها خلق أشكال مسرحية جديدة.

أما المخرج ناجي عبد الأمير فيرى أن الدافع الذي يقف وراء التجريب هو الكيفية التي يمكن من خلالها اختراق النص الشكسبيري وتقديمه بأسلوب يتناسب مع الصيغ التقنية المعاصرة للمسرح التي تعزز أسلوباً فنياً جريئاً يقوم على اختراق الخطاب الشكسبيري بنيوياً ويقربه منا. والتجريب يغادر استجماع المهارات الجاهزة والمستهلكة ليؤسس حقلاً دلالياً مبتكراً، معتمداً على المرئي كموضوع ثقافي لمعمارية الإشارات الحركية للفضاء، متجاوزين كل العقبات الراسخة السالفة

وبجهد مختبري طموح.. إنه مشروع لا تفسره المقولات المنطقية الجاهزة.

ويرى المخرج نادر قاسم أن الحديث عن التجريب يعد أمراً معقداً إلى حد ما، وخصوصاً الحديث عن التجريب في مسرحنا في ظل الظروف الراهنة.. ويضيف: سأتجرأ وأقول إنه لا تجريب ولا مسرح تجريبي يوجد عندنا، لقد ظهر التجريب في كثير من بلدان العالم كظاهرة موازية لظواهر مسرحية فنية متأصلة في هذا البلد، وسأستعير تعبير جروتفسكي الذي يصف مسرحه بمعمل ينتج مادة معينة ذات مواصفات ممتازة، وفي الوقت نفسه وفي مكان ما في هذا المعمل في إحدى الزوايا توجد ورشة - مختبر هدفها إجراء التجارب وتحسين نوعية هذه المادة قلباً وقالباً. إن ما يحدث لدينا الآن هو تحسين شكل (وليس المضمون) لمادة غير موجودة أصلاً لدينا.. إن الذي يستحق التجريب في ظروف مثل ظروفنا هو بناء منهج مسرحي سيكون صمام أمان لكل تجريب.

إن مسألة الغياب التام للمنهج عن حياتنا المسرحية هو ما يجب تناوله قبل كل شيء، يقول كليرمان: «إن إهمال مبادئ ستانسلافسكي هو مخاطرة بالمسرح، لأنه الصياغة الوحيدة الشاملة لحرفة التمثيل».. إن الممثل غائب تماماً عن ساحتنا المسرحية، الممثل المحترف الذي يتعامل مع التمثيل كفن إبداعي وليس كمهنة. ولنتفق على أن الفن المسرحي يتألف من الشكل والمضمون وطبيعة العلاقة المتبادلة بينهما، وسأقوم بفصل ذهني للعنصرين ليسهل علي عرض ما يجري على خشباتنا كما أراه.

إن بعض التجارب تسعى إلى تحطيم الأشكال التقليدية للمسرح (لن أقف عند مسألة أية أشكال تقليدية، تلك التي يرغبون في تحطيمها،

تلك التي لا وجود لها أصلاً في مسرحنا) محاولة خلق صورة بصرية مدهشة، لوحات غير مفهومة هدفها توجيه انطباع يصعق المشاهد.. أما القسم الأكبر من الجمهور، ومعظمه منا نحن العاملين في المسرح، فيتلقى هذا الانطباع بدهشة سببها هو غموض ما رأيناه، وما الذي أراده الممثل والمخرج، فهذا سؤال يصعب علينا الإجابة عنه.. أو يقوم المخرج باختلاق شكل وإيقاع يشدان المشاهد.

أما السبب الحقيقي لاختلاق إيقاع وشكل كهذا، فهو التغطية على عدم الكشف الحقيقي للمشهد أو الشخصية، ذلك الشيء الأساس الذي يتعلق بالإيقاع والحلول الإخراجية للمشهد. أما الصعيد الثاني الذي يجري العمل عليه فهو المضمون، فالمحاولات تجري على صعيد تجميع جمل وصور وشعر وأمثال وليس على صعيد الفكرة. إن كلمة التجريب بشكل مجرد تحتمل إمكانية الفشل أو النجاح، وأعتقد أن التجريب في ظل ظروف كظروفنا محكوم عليه بالفشل شبه التام.

ومن ناحيتنا نعتقد أن الخلاصة هي تأكيد ما ذهبنا إليه منذ بداية هذه الدراسة، وما نهدف إليه في ختامها من أن التفاعل قائم بموازاة الجدل حول التجريب قبولاً أو رفضاً، أو اشتراطات معينة تقوم بتعديل المفاهيم التي يصيبها غالباً خلل ما عند انتقالها من مجتمع إلى آخر، ولن يكون محدداً بواقع المسرح والمسرحيين السوريين والعرب ممن عملوا فيها..

ففي الأردن وعند مطلع الستينيات بدأ يلفت النظر وجود العديد من الطاقات المسرحية المثقفة في الحركة المسرحية، من طراز الأستاذ هاني

صنوبر الذي تخرج من «كودمان ثيتر» في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٥٧، واستقطب بعض هواة الفن المسرحي وأسس عام ١٩٦٣ «أسرة المسرح الأردني» التي عملت بإشراف ومساعدة ودعم دائرة الثقافة والفنون في وزارة الإعلام، وقدمت الأسرة أول عمل لها، وهو «الفخ» للفرنسي روبرت توماس..

وأخذت هذه الأسرة بتقديم مواسم مسرحية من المسرحيات المترجمة، بالإضافة إلى المسرحيات المؤلفة التي تعمل على إذكاء روح الاعتزاز الوطني والقومي والنضال ضد الأعداء، وقد استمرت هذه الأسرة في العطاء حتى عام ١٩٧٦، وقد قدمت في مسيرتها العديد من العروض المسرحية من طراز «مروحة ليدي ويندمير» لأوسكار وايلد، و«الأشباح» لهنري إبسن، و«البيت السعيد» لسومرست موم، و«رجل الأقدار» لجورج برناردشو.. كما قدمت مسرحية «أفول القمر» لجون شتاينبك، ومسرحيات أخرى منها لإبسن وموليير وغيرهما.. ومع مضي المسيرة أدرك القائمون ضرورة الاهتمام والالتفات إلى النصوص المسرحية المحلية، وقد ساهم عدد ممن درسوا الفن المسرحي في أوروبا وأمريكا ومصر، من طراز الكاتب المسرحي جمال أبو حمدان الذي قدمت «أسرة المسرح الأردني» بعض نصوصه كنص «المفتاح والجراد»، في تعزيز هذا الإدراك.. ولا بد من الإشارة إلى أن المسرحيات المحلية كانت تهتم بالقضية الجوهرية المباشرة، قضية الصراع العربي الصهيوني..

وشهدت السبعينيات نشوء جيل مسرحي أردني عربي امتلك الدراسة

والخبرة والتجربة من المتخرجين الأكاديميين من الجامعات والمعاهد والأكاديميات العربية والعالمية، أمثال حاتم السيد، جولييت عواد، وجميل عواد، وآخرين من أسرة المسرح الأردني.. وقدم هؤلاء مسرحيات تعد من روائع المسرح العربي، بالإضافة إلى بعض التجارب المسرحية المحلية، من أهمها مسرحية «الزير سالم» التي أخرجها حاتم السيد من تأليف ألفريد فرج، وعرض «حلاق بغداد» لألفريد فرج، و«عفاريت القرن العشرين» لعلي سالم، و«المسامير» لسعد الدين وهبة، والزوبعة، الغرباء لا يشربون القهوة، الرجال لهم رؤوس، اضبطوا الساعات، رسول من قرية تميرة، ليالي الحصاد، الغائب، وهى من أعمال محمود دياب، و«الفرافير» ليوسف إدريس، و«الوافد» لميخائيل رومان، و«عريس لبنت السلطان»، «حفلة على الخازوق» لمحفوظ عبد الرحمن، و«المفتاح» ليوسف العاني، و«المهرج» لمحمد الماغوط..

وفي العام ١٩٧٤ أسست فرقة مسرحية باسم «عمون ٧٤ للتمثيل المسرحي» على يد سهيل إلياس وقدمت أربعة أعمال فقط، اثنان لسهيل إلياس وآخران لجميل عواد. وقد ساهم في تطوير وتفعيل حركة المسرح الأردني عدد كبير من المثقفين والأدباء الذين تولوا أمور الثقافة والفكر والسياسة والإبداع في الأردن، ففي أواخر السبعينيات على سبيل المثال، شكلت لجنة للقطاع المسرحي كان من ضمن أعضائها الدكتور محمود السمرة والدكتور البرت بطرس والسيدة ليلى شرف والسيد طاهر حكمت وعبد الرحمن بوشناق.. وقد وضعت الإمكانيات الكبيرة بين أيدي الفنانين في سبيل تطوير هذه التجربة والارتقاء بها نحو الأفق

المأمول..

وشهد عقد الثمانينيات تزايداً في عدد الخريجين من الأكاديميات والجامعات والمعاهد الفنية العربية والعالمية، بالإضافة إلى إنشاء كلية الفنون في جامعة اليرموك، ومركز التدريب المسرحي التابع لوزارة الثقافة، فأخذ عدد من المخرجين القدامى ومن الجيل الجديد يقدمون تجاربهم المسرحية الجديدة، متمردين على التأليف والشكل الفني التقليدي، مجربين ومجددين، وظهرت عدة فرق مسرحية كان من أهمها: الفوانيس، فرقة مسرح المسرح، مختبر الرحالة، مسرح الـ ٦٠ كرسي، فرقة مسرح الفن في إربد، مختبر موال المسرحي، مسرح الخيمة، فرقة المسرح الشعبي.. كما ظهرت مؤسسة «نور الحسين» كرافد مهم في الإنتاج الفني والمسرحي بشكل خاص.. ومن المخرجين في هذه المرحلة نذكر: خالد الطريفي ونادر عمران ونبيل نجم ولينا التل وسوسن دروزة وفتحي عبدالرحمن وعبداللطيف شمّا ومحمد الضمور ونعيم حدادين ومحمود إسماعيل بدر وسمر دودين وماهر خماش ووفاء قسوس..

ومن الأعمال المسرحية الكثيرة التي قدموها يمكننا أن نذكر: لعبة، دم.. دم.. تك عن نص لبريخت، حذاء السيد طافش، حال الدنيا يا عنتر، الحكم قبل المداولة، أفكار جنونية من دفتر هاملت، ليلة مصرع جيفارا، ملحمة جلجامش، الغابة الخضراء..

كما شهدت التسعينيات ازدهاراً وانتشاراً واسعاً للمسرح الأردني، فانتشرت الفرق المسرحية الأردنية وقدمت الكثير من المسرحيات، وكان للمهرجانات دور مهم في تطور الحركة المسرحية في الأردن، إذ مثلت

هذه المهرجانات والملتقيات فرصة غنية للتواصل والاحتكاك والحوار بين المسرحيين الأردنيين والتجارب المسرحية في الوطن العربي وفي العالم.. وأفرزت هذه المرحلة الكثير من المخرجين والأعمال المسرحية اللافتة..

وفي دراستنا لحركة المسرح الفلسطيني بعد النكبة عام ١٩٤٨، سنجد أن المحاولات الدؤوبة والجادة لتأسيس مسرح فلسطيني كانت مستمرة ومتواصلة، حتى تم تأسيس مسرح وطني فلسطيني في غزة عام ١٩٥٩، وقد عُدّ هذا المسرح خطوة مهمة في مسيرة المسرح الفلسطيني، خاصة وأنه سبق نشوء مؤسسات الثورة أو نشوء مؤسسات وطنية فلسطينية رسمية ترعى هذه الحركة.. وهذا المسرح تكون عبر مجموعة من الشباب والطلاب في المدارس وهواة الفن المسرحي والموسيقي في غزة، وفي مقدمتهم الفنان الكوميدي القدير محمد صوان وصلاح الحسيني والفنان المبدع المتميز محمود أبو غريب وخليل طافش وجمال العشي وعبد الوهاب الهندي ومحمد حرارة ومهدي سرادنة وفؤاد العشي وأحمد ساق الله وصالح البنا وسامي عرفات وخميس مصبح وفهمي حرب ودرويش عبد النبي وفريد أبو رحمة وجمال أبو عاصي وغازي الشرقاوي وبحري أبو شهلة ومحمود الزهارنة وسعدي الجمل..

وشكلت عدة فرق وجمعيات كانت لها أدوار في هذا النشاط المسرحي، من ذلك جمعية التوحيد، وفرقة رعاية الشباب، وفرقة مدرسة فلسطين الثانوية، والنادي القومي الفلسطيني.. وقد مارست هذه الفرق عدة نشاطات مسرحية تمثيلية وغنائية.. تطورت من خلالها تجربتهم وخبرتهم، ثم ذهب بعض هؤلاء العاملين من أجل الدراسة في القاهرة،

أمثال الخريجين عبد الوهاب الهندي ومحمد حرارة ود. جمعة قاجة وأحمد اللبابيدي وحسين الأسمر وصابر المصري وشعبان حميد وحسن صلاح ويوسف شعبان وخليل طافش.. وآخرين..

وعند منتصف الستينيات ظهرت مبادرة لقيام مسرح فلسطيني من خلال تأسيس «جمعية المسرح العربي الفلسطيني» عام ١٩٦٦، وكان مقرها المؤقت في دمشق، وشرعت في ممارسة أنشطتها وفعالياتها الإبداعية في سبيل تحقيق الخطط والأهداف التي وضعتها لنفسها، وهي زيادة الوعي الشعبي العام بالقضية الفلسطينية عن طريق عروض مسرحية هادفة ملتزمة، كذلك الحفاظ على الهوية الثقافية والحضارية والوطنية الفلسطينية وإحياء التراث الفلسطيني، وتفعيل الذاكرة للتمسك بالوطن المفقود وتناقل حضوره بين الأجيال، وتكوين رأي عام تجاه الحق الفلسطيني والقضية الفلسطينية..

وفي هذا المجال يذكر أن الجمعية سعت نحو لم شمل المبدعين الفلسطينيين المشتتين في المنفى، وتنظيم وترتيب أوضاعهم، وربطهم بقضيتهم، كذلك فتح المجال أمام إمكانياتهم ومواهبهم من خلال إقامة العروض المسرحية والحفلات الفنية المختلفة.. كما قامت بتأسيس فرقة فنون شعبية، وفرق غنائية ملتزمة، أدت العديد من الأناشيد الثورية والأغاني الفلسطينية، وأحيت عروض أزياء شعبية تراثية ومعارض تراثية يدوية..

وفي مجال العروض المسرحية قدمت عدداً من المسرحيات منها «شعب لن يموت» و«الطريق» و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران». ويذكر ممن عملوا على إخراج الأعمال كل من صبري سندس ونصر الدين شما وعلاء الدين كوكش من المخرجين السوريين..

ومن الملاحظ في هذه الأعمال المسرحية أن الهاجس الأساسي في عمل «جمعية المسرح العربي الفلسطيني» هو الدعوة إلى الثورة أولاً، ثم البحث في سبل تصعيدها وتطويرها وتعميمها لتغدو أسلوب حياة عند الفلسطيني، وتقديم سيرة الثوار وهم يواجهون واقعهم المرير ونكبتهم ويناضلون لإعادة الحق إلى نصابه، دون أن ننسى متعلقات القضية الفلسطينية خصوصاً بعيد الأحداث المأساوية التي تجلت عن النكسة في حزيران ١٩٦٧. فعلى مستوى الكتابة المسرحية الفلسطينية نجد الشاعر سميح القاسم الذي كتب عدداً من المسرحيات منها مسرحية «قرقاش»، في استلهام من التراث الإسلامي لشخصية المملوك، «قراقوش»..

ويعلن سميح القاسم أنه يمنح المشاهدين حقهم في التدخل في المسرحية بحواراتها وأحداثها على النحو الذي يرونه مناسباً.. وفي الوقت الذي يجعل «قرقاش» يخاطب الجمهور، فإنه لا يبتعد في هذه الحالة عما دعا إليه يوسف إدريس وسعد الله ونوس من تداخل بين الفضائين المسرحيين، الجمهور في القاعة والممثلين على المنصة..

ولأن مضمون المسرحية يقصد الحديث عن الظلم والاستبداد عبر التاريخ البشري، فإن المؤلف يعمد إلى إظهار مجموعة من اليونانيين الإغريق مقيدين بالسلاسل، ثم مجموعة من المصريين القدماء على النحو ذاته، ثم مجموعة من الأوروبيين في العصور الحديثة على الهيئة

ذاتها مترافقة مع صورة كبيرة لهتلر ومؤثرات صوتية لإحدى خطابات هتلر الساخنة.

كما ساهم الشاعر معين بسيسو عبر العديد من أعماله المسرحية، منها مسرحية «ثورة الزنج» ومسرحية «شمشون ودليلة»، وهما استلهام من التراث، فالأولى من تاريخ إسلامي عباسي، والثانية من تراث ما قبل الميلاد، وفي الحالتين هاجسه الحديث عن الثورة الفلسطينية وتفحصها بشكل درامي.. ويكتب هارون هاشم رشيد مسرحيته الشعرية بعنوان «السؤال»، التي تتميز بوضوحها الفكري والسياسي وبنيانها الشعري المتناسق، فتناقش تاريخ القضية الفلسطينية والصراع المستمر ضد العدوان، وفي المقدمة البريطانيون والصهاينة، كما تناقش الكثير من تحولات القضية ومنعطفاتها.. ويختتم مسرحيته بسؤال «ماذا نفعل؟..»، ولعله السؤال الأكثر أهمية وإلحاحاً..

أما غسان كنفاني فقد كتب مسرحية «الباب» ١٩٦٤ التي تتناول موضوع ثورة الإنسان ضد الموروث المتخلف، وضد قوى القهر التي تحيق به وتهدد مصيره، في إسقاطات رمزية حول القضية الفلسطينية وصراع الإنسان الفلسطيني ضد القوى الغاشمة التي هددت مصيره في وطنه وشردته بعيداً عن موطنه.. وفي المراحل اللاحقة عبر السبعينيات والثمانينيات تواترت التجارب المسرحية المختلفة، نذكر منها تجربة الفنان محمد البكري في الأراضي المحتلة عام ١٩٤٨، وتجربة سامية قزموز ورائدة أدون وعابد جبارين.. وتجربة كل من الفنانين زيناتي قدسية وعبد الرحمن أبو القاسم في الشتات، إضافة إلى العديد من الفرق المسرحية في الضفة الغربية وقطاع غزة وبلدان الشتات..

وفي ليبيا شكلت ثورة الفاتح ١٩٦٩ تغييراً حقيقياً في التاريخ الليبي، إذ انتقلت فيه ليبيا لتأخذ دورها على المستوى العربي، والقاري الإفريقي، والإسلامي، كما على المستوى العالمي، ولم يكن هذا ممكناً إلا بفضل الثورة التي أدركت عظمة الإمكانيات المتواجدة في ليبيا بلداً وشعباً.. فقد أدركت الثورة أهمية بناء الإنسان الواعي، فأعطت اهتماماً كبيراً لبناء أجيال متعلمة واعية متخصصة في شتى مجالات العلوم والفنون والآداب..

وكان من المنطقي أن يأخذ المسرح حصة من اهتمام الثورة، فقبل إنشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية عام ١٩٧٤، كان ثمة عناية بتطوير المسرح الوطني وإقامة المهرجانات المسرحية والمشاركة فيها عربياً وافريقياً.. فقد أقام قسم رعاية المسرح بإدارة الفنون والآداب المهرجان المسرحي الأول في الفاتح من عام ١٩٧٠، وفي عام ١٩٧٢ أقيم مهرجان آخر، وغدت هذه المهرجانات ظاهرة جديدة في الحياة المسرحية الليبية، بل أصدر قسم رعاية المسرح لائحة تنظيم المهرجان الوطني للمسرح ليقام كل سنتين..

وساهم معهد «جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقى» في تقديم الخبرات والمعارف لدارسي فن المسرح، واستقدام الخبرات، سواء للتدريس أو العمل في المسرح، إشرافاً وتنفيذاً ومشاركة وتوجيهاً، وخلق أجيال المتخرجين المسرحيين الليبيين الذين تولوا قيادة المسيرة المسرحية الليبية وتغذية هذه المسيرة بكل جهودهم وعلومهم ومعارفهم وخبراتهم.. وفي عام ١٩٧٢ قدم عبد الله القويري مسرحية «الصوت والصدى» التي تدور حول سؤال المعرفة، فكانت المسرحية ذات طابع فلسفي، بل أقرب

إلى الحوارات الفلسفية. وفي العام التالي قدمت مسرحية بعنوان «الجانب المضيء»، وهي المسرحية التي تتناول مجموعة من الشباب الوطنيين المهمومين بالقضايا الوطنية وأسئلتها، مثل هموم التحرير من السيطرة التي كانت تفرضها قوى الاستعمار وتطبق سياسة الكتم والخنق لحرية التعبير والرأي والتقدم والتطور الحضاري.. وكتب المهدي أبو قرين مسرحية «ذريعة الشيطان» عام ١٩٧٣، وهي مسرحية ذات طابع اجتماعي عميق الالتصاق والانغماس بالواقع الليبي..

وبالإضافة إلى إعداد بعض المسرحيات العربية والعالمية من أجل فرقة النادي الأهلي المصراتي، فإن عبد الكريم خليفة الدناع كتب مسرحيات مثل «دوائر الرفض والسقوط» التي عرضت عام ١٩٧١، و«سعدون»، «باطل الأباطيل»، «المحنة»، «العاشق».. وفي جميع هذه المسرحيات كان المؤلف يعبر عن وعي وطني وقومي ضد الاستعمار الإيطالي ومؤامراته، فيستلهم التراث الليبي العريق، ويستخدم الموروث الشعبي الفني من أهازيج وأناشيد وغير ذلك بما يخدم فكرة المسرحية العامية لتأكيد صمود ليبيا.

ويؤلف عبد الحميد الصادق المجراب عدة مسرحيات منها «البوكشاش» أو«الانتهازي» عام ١٩٧٥، ومسرحيات «الصبر باهي» ١٩٥٧، «المتشرد» ١٩٥٨، «لو تشرق الشمس في الليل»، «من الأرض إلى الأرض»، «سبب بسيط»، «أصابع الاتهام»..

وفي كل أعماله كان المجراب يسعى نحو الفن المسرحي الجيد والمضامين الفكرية المناسبة، فيوظف مختلف الأشكال المسرحية الشعبية المعروفة للحديث عن الفقراء والكادحين، وللحديث عن الاستغلال والقهر

والوحشية التي يمارسها المستعمر.

ويقدم الأزهر أبو بكر حميد مسرحيات منها: وتحطمت الأصنام السماسرة ١٩٧١، الأرض والناس، دولاب الملابس وحجرة المكياج ١٩٧٣، إبليس كان هنا ١٩٧٥، يوم الهاني، نقابة الخنافس ١٩٧٦».. وهذه المسرحيات تنويعات على تاريخ نضال الشعب الليبي ضد المستعمر..

ويعد الدكتور الفنان أحمد إبراهيم الفقيه علامة في الحركة المسرحية الليبية منذ أن كان عضواً في المسرح القومي، ثم مديراً لمعهد جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقى عام ١٩٧١، ومدير إدارة الفنون والآداب بوزارة الإعلام والثقافة، وكان قد أسس فرقة أهلية مسرحية عام ١٩٥٩ ، كما ألف وأخرج للمسرح ومثل فيه، ففي عام ١٩٧٢ قُدمت مسرحية غنائية بعنوان «هند ومنصور» من تأليفه وإخراجه، ومسرحية «زائر المساء»، ومسرحية «صحيفة الصباح».

ومن جهة أخرى ينبغي ذكر الفنان محمد حقيق الذي عرف منذ الخمسينيات كاتباً ومسرحياً وملحناً، وقد أنجز مسرحية بعنوان «ثلاثة في دكان» بالمشاركة مع الكاتب الغنائي والمسرحي محمد إبراهيم قاجة الملقب بمحمد الطالب.. وفي عام ١٩٧٦ كتب عبد الرحمن حقيق مسرحية «الزنجي الأبيض» التي تنصب حول فضح سياسة المستعمر الاستبدادية العنصرية..

يعد نشوء المسرح المدرسي في ليبيا من أهم الخطوات التي دفعت المسرح نحو التطور والاستمرار، فقد ساهم المسرح المدرسي في تدريس وتدريب وتجهيز الطواقم والإمكانيات والخبرات ورفد الحركة المسرحية بالدماء الجديدة.. لا سيما وقد أشرف على تأسيس المسرح المدرسي

عدد من ذوي الخبرة والدراسة، وعلى رأسهم الأستاذ عبد الله مصطفى الترجمان والشاعر المعروف عبد السلام مختار سنان وجمعة قاجة وإبراهيم زادة وعلي أبو قرين وعبد الله آدم وإبراهيم الكميلي وعبد الرحمن الأنصاري وكاظم نديم وسالم أبو سرويل..

وقدم المسرح المدرسي العديد من المسرحيات، نذكر منها: سنمضي في الطريق، وطني عكا، ثورة الفاتح، مغامرة رأس المملوك جابر، شعب لن يموت.. وكان المسرح المدرسي قد أقام أول مهرجان مسرحي بعيد قيام ثورة الفاتح، برئاسة الفنان الموسيقار حسن عريبي رئيس مركز البحوث والتراث والدراسات الموسيقية بليبيا، الذي يرأس المجمع العربي للموسيقى في الجامعة العربية.. ويعد أحد أهم أعلام الفن والإبداع العربي.. وفي العموم لا بد من القول إن المسرح المدرسي في ليبيا شكّل مدرسة خرّجت العديد من الأجيال المسرحية والثقافية والفنية.. تلك التي ساهمت في مجمل الحركة الثقافية الإبداعية الليبية.

لقد قطع المسرح الليبي الشوط من البدايات المغامرة إلى التبلور والتأسيس عبر العديد من التجارب والخبرات والطاقات المسرحية الليبية، وكان غالباً هاجسها استلهام التراث، وصياغة مسرح عربي أصيل الشكل والمضمون، نابع من عمق الثقافة والوجدان العربي.. وهم بذلك لم يخرجوا عن نسق المسرحيين العرب في التجريب المستمر للوصول إلى الإبداع والابتكار، وللوصول أيضاً إلى شكل مسرحي ملائم يحقق الهوية العربية ويتمثل الواقع العربي في أهم قضاياه الراهنة والمستقبلية، مسرح عربي أصيل شكلاً ومضموناً..

الفصل الثالث عشر

حرفية الإخراج المسرحي

لعل القارئ قد لاحظ أنني ابتداء من الفصل الرابع اكتفيت بتقديم المدارس المسرحية دون الإشارة إلى طرق إخراجها، ذلك لأن فن الإخراج المسرحي ابتداء من ابسن والمدرسة الرمزية والواقعية الاجتماعية لم تعد له قواعد ثابتة، وإنما أصبحت حرفية الإخراج وشخصية المخرج وكفاءته وذاتيته هي التي تتحكم في الإخراج.. وهناك مخرجون أوسع شهرة من نجوم التمثيل ومشاهير الكتاب، كستانسلافسكي على سبيل المثال.

ويمكن تشبيه المخرج المسرحي بمترجم العمل الأدبي، ومعلم الفصل، وربان السفينة وقائد الفرقة الموسيقية.. إن المخرج المسرحي هو كل هؤلاء في آن معاً. وسواء كان فريق التمثيل صغيراً أم كبيراً، هواة أو محترفين، فأسس الإخراج المسرحي في جميع الحالات واحدة.. تحتاج إلى دراية كاملة بحرفية الإخراج وقدرة على الإدارة والتوجيه.. وعلى رأسها الصدق الفني، بجانب ذلك النوع من التواضع الذي لا يسلب صاحبه السلطة والوقار.

يجب أن يكون المخرج من حين لآخر مستبداً، لا حباً في الاستبداد ذاته ولكن لأنه إلى حد ما لا غنى عنه للنجاح، ومع ذلك ينبغي عليه أن يكون دبلوماسياً، لا يمزج دبلوماسيته قط بشيء من النفاق. كما يجب أن يكون متعاطفاً، ولكن ليس إلى الحد الذي يجعله يتساهل مع الحمقى.. فيجب أن يكون معلماً، ولكن في غير تعالم، وربانأ، ولكن في غير

استبداد، وقائداً عارفاً بفرقته الموسيقية وبنوتته الموسيقية كذلك. ويبدو من هذا كأن المخرج يجب أن يكون خارقاً للطبيعة، إلا أن بلوغ حد الكمال أمر نادر.. وعلى أي الأحوال فعلى المخرج أن يجاهد لبلوغ هذا المثل الأعلى، إذا ما أراد أن ينجز عمله على الوجه الأكمل، ويستخلص من الممثلين عملاً فنياً مرضياً للغاية[1].

إن مهمة المخرج الأولى هي أن يجعل من النص المسرحي المكتوب عملاً حياً فوق المنصة، إنه يختار الممثلين والديكور والإكسسوار، ويصمم الإضاءة والظلال، ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة بشكل تبرز فيه هذه الحركة المسرحية ومعانيها، وهو بالنسبة إلى الممثلين كقائد الأوركسترا الذي يضبط طبقات صوتهم ودرجات انفعالاتهم وخطواتهم مقتربين أو مبتعدين، كي يعبرون جماعة عن النص المسرحي في حدود الفهم والتفسير الذي انتهى إليهما المخرج.

فالمخرج مسؤول عن فهم المسرحية وتفسير معانيها ومراميها وما تنطوي عليه من أفكار فلسفية، كما هو مسؤول عن إبلاغ المتفرج هذا الفهم وهذا التفسير مستخدماً في ذلك إمكانياته من ممثلين وديكور وإكسسوار وحركة وصوت وإضاءة وظلال، إنه هو الذي يعد ويرتب جميع العناصر للمسرحية على نسق يحقق فهمه وتفسيره للنص، وجهده هذا مصدره الفكر وأدواته المادية. إنه بفكره يدرك ما تنطوي عليه المسرحية من المعاني، ثم يترجمها إلى لغة المسرح الصرف، وهي لغة ليست أدواتها الكلمات، وإنما أدواتها أشياء ملموسة وحركة محسوبة ودرجة في الإضاءة وإيقاع في الحركة وتناسق بين كل هذه المقومات المسرحية.

---

(١) الإخراج المسرحي، تاليف كونراد كارنر، ترجمة رأفت أخنوخ الدويري، مراجعة كامل يوسف، من سلسلة الألف كتاب، دار النهضة بالقاهرة ١٩٦٢، ص١٢ .

إن المتفرج العادي لا يلحظ بوضوح جهد المخرج، ولكن المتفرج المتمرس يحظى بمتعة أعظم من المتفرج العادي في العمل المسرحي نفسه، باستعداد لتلقي وتذوق أفكار المخرج.

ويظن البعض أن عمل المخرج، يقتصر على رسم خطوات الممثلين بقصد عدم تصادمهم فوق المنصة، أو بقصد عدم تجمعهم في جانب من المنصة دون الآخر، ويظن البعض أن مهمته مهمة إدارية تنحصر في تنسيق العمل بين مختلف الفنانين المشتركين في العمل المسرحي.. وهذا غير صحيح..

إن المخرج عمله أجل شأناً من هذا، فإذا كان الممثل سيد المنصة فإن المخرج سيد العمل الفني كله، والمسرحية التي نراها فوق المنصة، ليست بالضرورة هي من أفكار المؤلف بالمعنى الحرفي للكلمة، فمع أن كلماتها لم تتغير إلا أن ما يقدم ليس النص، وإنما هو فهم المخرج للنص، وهذا قد يفسر ما تعرض له الصحف أحياناً من أن مسرحية واحدة تعرض في مسرحين في مدينة واحدة بأوروبا، بتفسيرين مختلفين جداً، وكأن إحداهما ليست هي الأخرى على الإطلاق.

وقد جر هذا الافتراض الخاطئ بعض زملائنا المؤلفين إلى التفكير في إخراج مسرحياتهم استناداً إلى أن المؤلف نفسه هو أقدر الناس على فهم موضوعه وشخصياته..

إن الإخراج ليس مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية، وإنما هو يبدأ بالفهم لينتهي إلى ترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي. وعملية الترجمة هذه، عملية الإخراج وبناء العرض المسرحي الكامل مؤسساً على النص المكتوب، فن قائم بذاته وله أسسه العلمية ودراساته.

وهناك عدد كبير من الناس تحتم عليه وظيفته أن يفهم المسرحية بالدقة الخليقة بالمؤلف.. كالناقد والمخرج والممثلين، وقد نجد أن ناقداً استطاع أن يفهم المسرحية أكثر مما يفهمها ناقد آخر.. فهل يعني هذا أن الناقد الأول أقدر على إخراج المسرحية من الناقد الثاني؟!

إن وظيفة الإخراج تختلف عن سائر الوظائف تماماً، إنها تنطوي بالضرورة على فهم المسرحية وتبدأ به.. ولكن لحمها ودمها هو ترجمة هذا الفهم إلى إمكانيات ومقومات العرض المسرحي. ومقومات العرض المسرحي لا حصر لها، فهي تتألف ظاهرياً من الممثلين والديكور والأضواء والظلال والإكسسوار ومنطوق الكلمات والموسيقى التأثيرية والمؤثرات الصوتية.. ولكن هذه هي أدوات العرض المسرحي الظاهرية فقط، فوراء هذا كله روح المخرج وفنه.

وراء هذه المكونات للعرض المسرحي الإيقاع الذي قد رسمه المخرج للعرض، فأحياناً يكون سريعاً فيثير المرح، بطيئاً فيشيع الأسى.. أو سريعاً هنا وبطيئاً هناك.. وليست السرعة والبطء هي كل محاور هذه الحركة الخفية التي تتخايل فوق المنصة، وإنما قد ينطوي الإيقاع أيضاً على رتابة أو تغير في انسياب متدفق، على المفاجأة أو التمهيد.. على خفوت غامض أو وضوح صارخ أو توقف جامد بعض الوقت.. الخ.

وأدوات هذه الحركة العجيبة هي ضبط سرعة الإلقاء وحركة الممثلين وتغييرات الضوء وإيحاء الديكور، بل وحتى سرعة أو بطء نزول الستار في ختام الفصل أو ختام المسرحية، فالتعبير بإيقاع وبانتقال من سرعة إلى سرعة هو أحد أدوات الإخراج المسرحي.

ولعل التعبير بالضوء أمره واضح، ولكن للمخرج قدرة أيضاً على استخدام اللون في صنع التأثيرات النفسية المعينة.

أدوات المخـرج هـي كل المكونات الظاهـرة وغـيـر الظاهـرة للعـرض المسـرحي فوق المنصـة، وأسلوبه هو طريقتـه في اسـتخدام هذه المكونات استخداماً يضبطه الإيقاع المناسب والمؤثرات المناسبـة، وغايته أن ينقل من خلال العرض المسرحي مغزى المسرحية المكتوبة على نحو يثير في نفس المتفرج أكبر قدر من المتعة..

إن فن المخـرج يلمس عين وأذن المتفـرج، ويلمس شعوره ولا شعوره، ويلمس عقله ووجدانه وسجيته.. وعلى قدر وضوح أفكار المخرج وجمال عرضه يكون نجاحه..

الإضــاءة:

أول ما تطفأ الأضواء في الصالة تتضح أضواء المقدمة للمنصة، وكأن هذه اللحظة عـلامـة على أن مـا سنراه هذا المسـاء لعبـة من لعب النور والظل، وهذا بالضبط مـا سـيـعـرض عليك.. فـإن للنور والظل، أثراً وجدانيـاً على الإنسان، كأثر الموسيقى والألوان. إن درجات الضوء هي التي تصنع فن الرسم وفن التصوير، وما سيعرض عليك الآن فيه بلا أدنى شك من فن الرسم وفن التصوير، فالمنصـة أمامك مضيئـة كمـا يجب، وسابحة في الظل كما ينبغي، والشخصيات تتحرك فيها حركة ليست تعبيرية فحسب، وإنما هي أيضاً حركة جمالية تضفي على المنصة صفة اللوحة الفنية المتحركة طوال المساء.

وأنت لو دققت النظر في أية لحظة فسترى بغاية السرور تناسقاً في الألوان، وتناسباً في الأبعاد بين الأجسام والأشياء فوق المنصـة، واتساقاً في الأضواء.. سترى بنفس راضيـة أن مـا أمامك لا يعدو أن يكون لوحـة فنيـة مستطيلة سابحة في الأضواء والظلال على نسق لا يعبر فقط عن

مكنون المشاعر الإنسانية المؤثرة فوق المنصة، وإنما ينطوي أيضاً على جمال فني رفيع في السكون وفي الحركة، جدير بأن يكون من خلق وتصميم مخرج فنان ذي حس بفن التصوير.

إن الأضواء هي إحدى الوسائل التكنيكية في المسرح، ولها شبكات معقدة ومصممة بشكل تتيح فيه للمخرج مختلف احتياجاته، كما أن مسرح اليوم مزود بوسائل ميكانيكية حديثة لا حد لإمكانياتها. قديماً لم تكن وظيفة المخرج معروفة في المسرح، ولم تكن وسائل الإيهام والضبط المسرحي تتعدى الملابس والماكياج والتوجيهات الساذجة للممثلين بحيث لا يتصادمون فوق المنصة أثناء الحركة، وكانت الحركة في مجملها عفوية ومن وحي خاطر الممثل.

ولكن الإمكانيات الجديدة والتطور المهم لهذا الفن جعل للمخرج وظيفة خطيرة، ثم أضافت الإمكانيات المذهلة أعباء جديدة على المخرج وأدوات جديدة له، لعل أقلها تعقيداً هي لعبة النور والظل السحرية هذه.

وأظن أن عزيز عيد قد استخدم حيلة بسيطة جداً، إذ كان الديكور من أعمدة وحوائط (من الورق والخشب أو القماش) مقسم إلى قطع منفصلة ومركبة فوق بعضها بعضاً بشكل حتى مجرد الهزة تجعلها تتساقط.

وقد شاهد جمهور المسرح المصري حيلة مدهشة كهذه صنعها مصمم الديكور الفنان أحمد إبراهيم لمسرحية الزلزال، فقد أنشأ الديكوريست أرضية فوق أرضية المنصة المعتادة وفصلها بمحور أفقي كقضيب بين المنصتين يمكن أن تتحرك عليه المنصة العلوية حركة متأرجحة.. فإذا هبط يمين المنصة ارتفع يسارها وإذا هبط يسارها ارتفع يمينها، كما أن

الديكوريست أقام حوائط الديكور من أجزاء منفصلة تصلها (مفصلات)، فعندما اهتزت أرضية المنصة وتأرجحت أثناء الزلزال سقطت أجزاء من الحوائط خلف الكواليس فأحدثت الأثر الذي يحدثه تهدم البناء.

وباستخدام إضاءة مهتزة وموسيقى مناسبة وتمثيل موج استطاع المخرج جلال الشرقاوي أن يصنع الإبهام الحاذق المطلوب، حتى لقد أشار بعض النقاد إلى أن الجمهور قد صفق للديكوريست في هذه المسرحية مثلما صفق للفنانين الآخرين..

من حيل النور والظل التي شاهدناها أكثر من مرة في المسرح استخدام ستارة من التل الخفيف مرسوم عليها جزء من الديكور.. فإذا سلطنا ضوءاً قوياً أمام الستارة ظهرت رسومها واضحة، وإذا سلطنا ضوءاً قوياً من خلف الستارة اختفت عن أعين الجمهور في الصالة كأنها غير موجودة.

أما المنصة الدوارة فتتألف من قرص تحوطه حلقة في وسط المنصة الثابتة، ويمكن لكل من القرص والحلقة أن يدورا يميناً ويساراً معاً أو منفصلين بسرعة أو بسرعتين مختلفتين.. ومهمتهما أن يساعدا على تغيير المناظر بسرعة.. إذ أن في إمكانهما الدوران دورة كاملة في ١٥ ثانية. إن الديكوريست يصمم ويبني عدة ديكورات فوق الجزء المتحرك من المنصة لا يبدو منها للمتفرج إلا الديكور المواجه للصالة، فإذا انتهى المشهد وأطفئ النور ودارت أضيء ثم أضيء النور، فإذا بالديكور الذي كان في مواجهة الكواليس لا يراه الجمهور قد دار فأصبح في مواجهة الصالة، بينما الذي كان أمام الجمهور قد دار وأصبح خلف الكواليس في ثوان معدودات.

هذه هي أبسط استعمالات المنصة الدوارة، وكما يمكن أن يستخدمها في المسرحيات ذات المناظر الكبيرة، يمكنه أيضاً أن يستخدمها لإحداث تأثيرات مختلفة في الجمهور..

إن إمكانيات رفع الأشياء أو إسقاطها ببطء من أعلى المنصة.. وحركة الستارة الخلفية المرسومة لخلق تأثير يوهم المتفرج أن المنصة نفسها تتحرك، وإمكانيات صنع جو عاصف فوق المنصة، أو استخدام خيال الظل وحيل الفانوس السحري، وإمكانيات حركة أرضية المنصة نفسها أو جزء منها إلى أسفل ينزل إليها الممثل كأنه نازل في بئر مثلاً.. أو إلى أعلى نصنع مصطبة أو مستوى مرتفعاً.. إمكانيات لا حدود لها.

ولكن هذه الإمكانيات غير المحدودة تنطوي أيضاً على خطر فني ومنزلق ينبغي تجنبه.. فإن فن المسرح الدرامي هو فن أفكار وكلمات ومواقف.. وإغراقه بالحيل المسرحية بقصد الإبهار والإدهاش ينأى به عن ميدانه وعن جماله ومتعته الأصلية، ومن أيسر الأمور أن يتوسل المخرج بهذا الكنز من الإمكانيات والحيل التي تتيحها الميكانيكية الجديدة في المسرح لخطف انتباه الجمهور ولاستعراض براعته التكتيكية، ولكن من أصعب الأمور أن يختار المخرج من بين هذه الإمكانيات الكثيرة ما يلائم موضوعه، وما ينسجم مع الأسلوب الفني للمسرحية باقتصاد وتحوط.

إن بعض المخرجين في بلادنا يبالغون في استخدام لعبة النور والظل بالذات لسهولتها، ولكن الأصول الفنية تقضي دائماً باستخدام كل شيء في موضعه، فالفن الأكمل هو الفن الذي يتناسق أسلوبه وموضوعه وإيقاعه وشكله، والفن المسرحي الأمثل هو أيضاً الفن الذي تتناسب عناصره هذا التناسب الجميل المعبر.

توزيع العمل:

المسرح فن جماعي، إذ أن أقل إنتاج فيه يحتاج إلى التعاون الذكي لعدة أشخاص. وقد بذلت محاولات في بعض الأحيان لرفع أحد هؤلاء الأشخاص وجعله في منزلة المحرك للدمى والنزول بالباقين إلى منزلة الدمى المتحركة، ولكن مثل هذه المحاولات باءت بالفشل، إذ أن الممثلين حين يتحولون إلى دمى يصبحون خشباً صماء.

وبالإضافة إلى ذلك فإن مثل هذه المحاولات لا يمكن عملياً أن تكون كاملة، فكل عرض مسرحي يحتاج إلى اتخاذ عدد كبير من القرارات، ابتداء من اختيار المكان اللازم لدق مسمار بالذات، أو طريقة النطق بمقطع معين إلى الأداء المعبر عن مفاهيم المسرحية كوحدة كاملة.

وحتى لو فرضنا وجود عبقري فذ يدير مجموعة ممتازة من الشخوص الآلية، واستطاع ذلك العبقري الفذ إبداء جميع الآراء واتخاذ كل القرارات، فإن ما يخسره نتيجة لنقص في طريقته هذه لأعظم بكثير مما يربحه بجعل إنتاجه وليد عقل فرد.

كذلك من دواعي الفشل أن تذهب في مناقضة ذلك إلى الحد الأقصى، فتترك لكل شخص أن يسير على هواه، فليس من الممكن دون إدارة حكيمة أن يكون هناك تعاون، والنتيجة في مثل هذه الحالة أنك لن تجد نفسك حيال عرض واحد، بل تشكيلة متنافرة من أساليب عدة في العرض يختلف بعضها عن البعض الآخر تمام الاختلاف، ومثل هذا الاختلاف، ومثل هذا العرض، لا يرضى عنه جمهور النظارة إلا كما يرضى عن صورة مؤلفة على طريقة الألغاز من قصاصات مبتورة متناثرة.

تخطيط توزيع العمل:

يمكن التوسط بين طرفي النقيضين باتباع نظام حكيم، والتخطيط السابق نموذج لنظام ملائم لمسارح الكليات والمسارح البلدية. ويمكن للمسارح الصغيرة أن تسير حسب هذا التخطيط بإسناد عدة أعمال لشخص واحد.. والواقع أنه لا يوجد مسرح يتبع هذا النظام المنطقي ويخصص عملاً واحداً لكل فرد.

ويصدق هذا في الأخص على مسارح الهواة، فقد نجد فرداً واحداً يقوم بالتمثيل وتصميم جانب من المناظر ويساعد كذلك على الدعاية لمسرحية واحدة. يضاف إلى ذلك أنه كثيراً ما تستعمل أسماء مختلف الإدارات لغير ما وضعت له، إما عن جهل وإما لتملق شخص بعينه، فمثلاً قد يكون مدير الحسابات مجرد كاتب حسابات لإيراد التذاكر، وقد يكون مختصاً محترفاً يشرف على جميع الأعمال المالية وكثير من الوظائف الإدارية للمسرح.

توزيع العمل:

أ- الوظائف التنفيذية:

يجب أن يتحمل فرد ما أو مجموعة محددة من الأفراد مسؤولية النجاح أو الإخفاق، وهذه المسؤولية تتضمن السلطة المطلقة في اتخاذ القرارات أو استبعادها، كما يدخل في اختصاصها كل المهام التنفيذية الكبرى اللازمة للقيام بهذه السلطة.

وأحسن مثال لاجتماع المسؤولية والسلطة نجده في المنظمات الفنية الصغيرة، فينهض فرد واحد، وهو المنتج، بجميع أعباء النواحي الإدارية

والعملية للعرض المسرحي، وله أن ينيب عنه في الكثير من أعماله، على ألا تتخذ خطوة مهمة إلا بعد موافقته.

أما في المنظمات الفنية الكبرى للمحترفين فيضطلع بهذه المسؤولية أعضاء الشركة مجتمعين، أو يقوم بها موظفو المؤسسة. أما في الكليات فيضطلع رئيس قسم الدراما عادة بهذه المسؤولية، غير أن قراراته قد تكون عرضة للتدخل من بعض الموظفين الآخرين. وفي المسارح البلدية تكون السلطة في أيدي الموظفين الشرفيين ومجلس الإدارة.

ويعطى المخرج عادة في كل من الكليات والمسارح البلدية السلطة والمسؤولية الكافيتين، وخاصة في المسائل الفنية، حتى ليصبح شبه منتج.

ومن النادر أن يفوض المخرج سلطته إلى غيره، وإن كان له أن يسند كثيراً من واجباته التنفيذية إلى الآخرين، فيجد من الأوفق له أن يعين مساعداً إدارياً لكل مسرحية يعهد إليه (وفي حالات كثيرة إليها) جمع وتنظيم العمال الفنيين (ويطلق عليهم اسم «هيئة العمل»). ويكون على هذا المساعد الإداري أن يتحقق من أن هيئة العمل تؤدي عملها دون هوادة، ويضع الخطة التي تضمن حسن سير عمل هذه الهيئة. وغالباً ما يطلق على أولئك المساعدين الإداريين المنفذين اسم (المنتجين)، برغم عدم صحة انطباق هذا اللقب عليهم فنياً، ولكنه يسرهم ويزيد في هيبة سلطتهم في نظر هيئة العمل.

وثمة مساعد آخر للمخرج وهو (مدير المسرح) الذي يحمل عن المخرج أعباء التفاصيل المتعلقة بالتدريب (البروفات)، وإعطاء إشارات الدخول للممثلين، وتنظيم أثاث التدريب، والرد على الهاتف، واستقبال

الزائرين، وغير ذلك من الأعمال. أما أثناء العرض فيحمل مدير المسرح كامل المسؤولية عن العمل خلف المسرح، وينهض الرجال عادة بمهمة مدير المسرح أفضل من السيدات.

وهناك مساعد ثالث لتدوين الملاحظات أثناء التدريبات في نسخة المسرحية الخاصة بالمخرج، وتسمى (نسخة الملقن)، وهذا العمل تقوم به السيدات أفضل من الرجال. ويقوم هذا المساعد نفسه بالتلقين، ويسمى أحياناً (الملقن)، ومع ذلك فإن لقب (مساعد مدير المسرح) أكثر ملاءمة له، فليس التلقين موضوعاً نريد أن نلفت إليه الأنظار.

ب- الوظائف الفنية:

من أهم أعمال المنتج اختيار الرواية، ويقوم به في الكليات رئيس قسم الدراما والمخرج متعاونين، أما في المسارح البلدية فيسند إلى لجنة تسمى (لجنة القراءة) تتألف عادة من ثلاثة أو أربعة أشخاص من بينهم المخرج. كذلك من صميم عمل المنتج تنفيذ المسرحية، لأن ذلك قوام كل ما عداه، ويترتب عليه نظرياً اختيار المخرج والمصممين وأفضل الممثلين ملاءمة لإبراز مفهوم المسرحية، إلا أن بعض هؤلاء قد يكونون في الواقع متعاقدين للعمل في كل مسرحيات الهيئة، وفي مثل هذه الحال يشترك المخرج في اختيار المسرحية وتنفيذها وتوزيع أدوارها على الممثلين في حدود سلطته كمنتج مساعد، وهذا هو المتبع دائماً في مسارح الهواة.

عناصر الإخراج

يتألف كل إخراج من العناصر الآتية:

- التشكيلات:

وهي ترتيب أوضاع الممثلين على خشبة المسرح.

- الحركات:

وتشمل تنقل الممثلين على خشبة المسرح من مكان إلى مكان، والإيماءات.. وهي حركات معنوية لأطراف الجسم وأجزائه.

- الشغل:

ويقصد به كل حركة أو عدة حركات تحمل فكرة معينة يعيها المتفرجون بطريقة شعورية، فعندما يقول روميو لجولييت في المشهد الأول من الفصل الثالث (يا لي من ألعوبة في يد القدر..) فإنه من غير شك يؤكد هذه العبارة بإيماءة منه، ولكن لما كان النظارة لا يتلقون تلك الإيماءة بإحساسهم الباطني أكثر مما يدركونها بانتباههم الواعي فإننا في العادة لا نسميها شغلاً، أما الحركات في مشهد المبارزة فيدركها المتفرجون في جملتها عن وعي كشيء قائم بذاته، ومن هنا كانت تسميتها شغلاً، فالتنقل والإيماءات تطلق على أجزاء مفردة، ويطلق التنقل عادة على مجموعة من الحركات المتتابعة. والتمييز بين الحركة والإيماءة والشغل لا يهمنا إلا من جهة أننا نستعمل الأولين غالباً للتعبير عن انفعال، أما الشغل فيستعمل للتعبير عن فكرة ما.

- التعبيرات بملامح الوجه:

ولها أهمية بالغة في السينما، أما أهميتها في التمثيل المسرحي فمحدودة، فالنظارة لا يرون إلا التعبيرات العريضة.

- الأصوات:

وتشمل نبرات الكلام والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

- التوقيت:

ويشمل:

١- ضبط إشارات البدء (المفاتيح): أي اختيار اللحظة المحددة التي ينبغي عندها البدء بأداء حركة بعينها أو شغل بعينه أو عبارة بعينها.

٢- ضبط التوافق الزمني لحدوث شيئين أو أكثر معاً في وقت واحد.

٣- الخطو: وهو تحديد السرعة اللازمة لأداء كل جزء من أجزاء المسرحية.

- المناظر:

وهي المنظر الخلفي أو المناظر الخلفية التي تمثل المسرحية أمامها، وهذه المناظر يقال لكل منها على حدة في الاصطلاح الإنجليزي.

- الملحقات:

ويشمل هذا المصطلح:

١- الأثاث.

٢- الزخرف: ويشمل جميع ما يستعمل من الأشياء لزخرفة منظر ما.

٣- الملحقات اليدوية: وهي الأدوات التي يمسكها الممثلون. وتنص قوانين اتحاد الممثلين في محيط المحترفين على أن كل شيء داخل جدران المنظر (كجذع شجرة في أحد المشاهد الخارجية) يعد من الملحقات، ولكن الهواة قلما يتقيدون بهذه التعاليم التعسفية.

- **الملابس:**

وتشمل كل ما يلبسه الممثلون. ويقضي اتحاد الممثلين أن المسدس يعد جزءاً من الملابس إذا دخل به الممثل حاملاً إياه في جرابه.. في حين تعد الملابس التي تكون موضوعة على كرسي عند رفع الستار من الملحقات، أما عند الهواة فالتفرقة بين هذه الأشياء أمر يخضع إلى مقتضيات الظروف.

- **المكياج:**

وتشمل الطلاءات المستعملة في صبغ الوجه والجسم، كما يشمل الشعر المستعار والحشو لتضخيم ما يراد تضخيمه من الجسم، أما الهواة فيرون أن الحشو من ضمن الملابس.

- **الإضاءة:**

وينصرف الذهن عادة إلى الكهرباء، في حين أن أعواد الثقاب والشموع وحتى السجاير والسيجار قد تؤدي دوراً له اعتباره في هذا المضمار.

- **التصميم:**

يجب تصميم كل عنصر من عناصر الإخراج أو انتقاؤه بدقة. ويلاحظ أن تصميم التشكيلات والحركات الرئيسة وما يستدعيه التوقيت بوجه عام تدخل في صلب مهام المخرج، بينما الإيماءات ونبرات الكلام تكون عادة من تصميم الممثل الذي يؤديها، أما حركات الشغل فيصممها المخرج بالاشتراك مع الممثلين. ومن أهم واجبات المخرج أن يجلس في مكان المتفرج أثناء التمرين (البروفات) ويلاحظ كيف سيكون وقع كل مؤثر في النظارة، وهذا أمر لا يتأتى للممثل نفسه ولا يستطيع

أن يحكم عليه حكماً صحيحاً، ومن ثم فأية مقترحات من جانب الممثل يجب أن تكون موضع الملاحظة والتعليق من المخرج، بل والتصحيح إن اقتضى الأمر، بيد أنه يجب ألا يغيب عن بال المخرج أن التمثيل لا يدخل في صميم وظيفته، كما لا يدخل الإخراج في صميم وظيفة الممثل.

ويتولى عادة تصميم أو اختيار المناظر وملحقاتها شخص واحد، ولو أنه قد يكون هناك أحياناً مصمم خاص لكل منظر بعينه. وعلى أية حال ينبغي موافقة المخرج على التصميم والاختيار، لأن تشكيلات الحركة وخطواتها تتوقف على أحجام المناظر وقطع الأثاث وعلى أشكالها وصفاتها النوعية. وغالباً ما يقوم المخرج بوضع المواصفات العامة لكل منظر على حدة، ويتولى المصمم إضافة الألوان والزخارف، وقد يقوم مصمم المناظر بتصميم أو انتقاء الملابس والمكياج، أو قد يُعين مصمم خاص للملابس ومدير التنفيذ هو المسؤول عن الجانب الآلي للتصميم، كإنشاء المناظر وملحقاتها، وتنظيم عملية تغيير المناظر، وتحديد المواضع الخاصة بتركيب أجهزة الإضاءة، وما إلى ذلك.

ويتولى المخرج عادة اختيار الموسيقى المناسبة، وفي حالات خاصة يعهد إلى مؤلف موسيقى بتأليفها أو إلى موزع بتوزيعها على آلات خاصة. أما المؤثرات الصوتية فيشترك في إعدادها المخرج ومدير التنفيذ ومدير المسرح، فإذا بلغت المؤثرات الصوتية درجة معينة من التعقيد عهد إلى مصمم خاص يتولى شأنها. أما الإضاءة فقد يصممها مصمم المناظر أو المخرج أو مهندس مختص بالإضاءة المسرحية.

- **التنفيذ:**

يقوم الممثلون بطبيعة الحال بتنفيذ تشكيلات الحركة وخطواتها، وكذا

حركات الشغل وألفاظ الحوار وعمليات التوقيت، أما الملحقات والملابس والإضاءة، فيعهد بها إلى جماعات يطلق المحترفون على كل منها اسم (إدارة)، أما الهواة فيسمونها (طاقماً). ولكل إدارة أو فريق (طاقم) رئيس، وعادة تقوم الإدارة نفسها أو الطاقم بتركيب وتجميع شتى الأدوات والمعدات في أثناء العرض.

وأحياناً يقوم طاقم خاص يسمى فريق (طاقم الزي) بصنع الملابس أو إعدادها، في حين ينقلها ويحفظها فريق (طاقم صيانة الملابس) تحت رئاسة (حافظة الملابس). كما يطلق على أعضاء فريق (طاقم) صيانة الملابس الذين يساعدون الممثلين في ارتداء وخلع ملابسهم (مساعدو اللبس)، ويسمى رئيس طاقم الإضاءة بالكهربائي الأول، ورئيس فريق (طاقم الملحقات) باسم (شيخ الملحقات).

ومن الواجبات التقليدية لطاقم الملحقات أن يحافظ على نظافة المسرح، وهذا يشمل منع الممثلين وأعضاء الطواقم الأخرى من الجلوس على أثاث المسرح وملحقاته.

ويقوم فريق (طاقم الإنشاءات) ورئيسه نجار الإنشاءات بإنشاء المنظر، ويتولى فريق (طاقم) النقاشين طلاءه، ويقوم فريق (طاقم المسرح) تحت إشراف نجار المسرح بتركيبه وخلعه، ويطلق على فريق طاقم المسرح اسم (عمال المسرح)، (وفي محيط الاحتراف يشمل هذا المصطلح رجال الملحقات والكهربائيين).

ويسمى عمال المسرح الذين يقومون بنقل المناظر فوق خشبة المسرح باسم (الحمالين)، أما من يرفعون المناظر في الهواء على حبال أو أسلاك مشدودة فيطلق عليهم اسم (الشدادين)، ويتولى فتح الستارة

وإسدالها عامل خاص يسمى (عامل الستار)، ويشرف مدير التنفيذ عادة على أعمال فريق (طواقم) الإنشاءات والمسرح والملحقات والمؤثرات والإضاءة، وقد يقوم بالإشراف على (طاقم) النقاشين، إذا لم يقم بذلك المصمم نفسه.

وإذا كان المسرح فرقة موسيقية، فالمشرف عليها يسمى (قائد الأوركسترا) إذا كان يوجهها وفي يده عصا، أو (رئيس الأوركسترا) إذا كان يباشر العزف بنفسه على آلة موسيقية.

ويعهد إلى مدير المسرح أو مساعده بأداء المؤثرات الصوتية البسيطة كالأجراس، أما ما كان منها أكثر تعقيداً فيقوم بتشغيله فريق (طاقم) الملحقات، وقد تحتاج المؤثرات الصوتية إلى طاقم خاص إذا بلغت درجة كبيرة من التعقيد.

ج - الوظائف التجارية:

يوضع في جدول تخطيط وتوزيع العمل أهم الوظائف التجارية، وتختلف أهميتها النسبية اختلافاً بيناً تبعاً لاختلاف المؤسسات، فقد تكتفي فرقة ببرنامج من صفحة واحدة مطبوع على «الرونيو»، بينما قد تنشر أخرى برنامجها على هيئة كراسة كبيرة وتجعل الدعاية مورداً مهماً للدخل.

وفي حالات أخرى تكون حملة توزيع تذاكر الاشتراكات (الأببونيهات) «وتسمى عادة بتذاكر العضوية» هي المورد الرئيس لدخل أغلب المسارح البلدية، ولكن هذه الحملات أقل اعتباراً في فرق الكليات، ونادرة إلى حد ما في محيط المحترفين. كذلك تختلف مفاهيم الألقاب، ففي مسارح الهواة يقوم مدير الحسابات بإمساك الدفاتر وصرف قيمة الفواتير، أما في مسارح المحترفين فلا يزيد منصبه عن الكاتب الأول لشباك التذاكر.

عملية الإخراج:

تبدأ عملية الإخراج بعد أول قراءة للمسرحية، عندئذ تترجم ترجمة مبدئية، لأنه من الحماقة اختيار مسرحية دون التأكد من فهم معناها. وتتوقف مدة الترجمة ومداها على طريقة المخرج، ولكن لا أقل من تحديد القيم الأساسية والموضوع والعلاج (بما فيه الروح والأسلوب) والميزات الإجمالية للشخصيات. وإذا بدا أن بعض حوارها غير مناسب للعناصر التي اختيرت فيجب البحث عن تفاسير ملائمة.

التمهيدات:

يجب تحديد الخطة للإخراج بأسرع ما يمكن، ويجب أن تكون الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١- على أي درجة من الفخامة سيكون العرض؟ ولو قدر بذل المال والجهد في بعض البنود دون الأخرى، فأيهما تفضل؟.

٢- هل سيكون عدد الممثلين ضخماً أم قليلاً؟ وهل ستعمل على الإقلال من عددهم بحذف بعض الشخصيات غير الضرورية؟ أم ستضيف إليهم؟.

٣- ما عدد المناظر التي ترغب في استعمالها؟ وما الكيفية التي سيتم بها تغيير المناظر إذا كان ثمة تغيير.

٤- هل ستعمل مناظر جديدة، أم يمكن تكوينها من الوحدات المحفوظة في المخزن؟ أم ستكتفي بالمنظر الموجود أو بقوس الستائر على علاته؟.

٥- هل ستتطلب المسرحية صنع ملحقات كثيرة، أم سيمكن أخذها من الموجود في المخزن، أم تستأجر، أم تستعار؟.

٦- الملابس هل ستستأجر أم تصنع أم تستعار، أم يمكن عمل تعديلات على الملابس الموجودة؟.

٧- ما أهمية الإضاءة، هل ستكون تقليدية عادية أم تتطلب أجهزة خاصة؟.

التصميم:

تُعمل تصميمات المناظر والملابس وغيرها في وقت واحد مع خطة الإخراج، لأن كلاً من الخطة والتصميمات يتأثر بالآخر، وعادة لا تعمل رسوم التشغيل للمناظر ونظام أجهزة الإضاءة إلا بعد الانتهاء من التصميمات.

نسخ المسرحية:

إذا كنت ستستعمل النسخ المطبوعة يجب أن تطلبها بمجرد الانتهاء من تحديد العدد اللازم منها، وإذا كانت ستكتب على الآلة الكاتبة، فينتظر حتى ينتهي المخرج من حذف ما يريد حذفه من النص الأصلي.

اختيار الممثلين:

بعد تقرير الخصائص الإجمالية لأشخاص المسرحية، يعقد اجتماع للجنة اختيار الممثلين عدة أيام، قبل الاختبارات التمهيدية التي يجب أن تجري قبل أول تجربة (بروفة) بأسبوع أو بعشرة أيام، لأن إجراءها قبل ذلك قد يؤدي إلى فقدان الاهتمام، كما أن تأخيرها عن هذا الموعد لا يتيح الوقت لشغل الأدوار التي لا يستقر الرأي على إسنادها في الاختبارات العادية. وبمجرد اختيار ممثل يجب أن يعطى نسخة من النص أو من الدور المسند إليه ليبدأ الإلمام بالمسرحية.

هيئة العمل:

تجتمع هذه الهيئة بمجرد الاستعداد لبدء العمل الفعلي للإخراج الذي يكون عادة قبل أول (بروفة) بأسبوع، فيجتمع كل المصممين ورؤساء الطواقم ومساعدوهم، ثم يوزع المخرج نسخ المسرحية على رؤساء الطواقم ويطلعهم كذلك على ما أعده من رسوم تخطيطية أو رسوم للعمل أو نماذج.. الخ، ويطلعهم كذلك على بعض الصور في الكتب أو المجلات ليوضح لهم نقاطاً معينة في طراز الملابس أو الأثاث أو في طريقة الزخرفة الداخلية.

بعد ذلك يشرح لهم خطة الإخراج باختصار، ويحدد لكل طاقم عمله، وإذا كانت هناك بعض المشاكل يجب تحديدها حتى يتسنى البدء في الحال بالعمل على تذليلها والتغلب عليها.

كذلك تناقش في ذلك الوقت مسائل المناظر والإضاءة والملحقات والملابس التي يكتنفها أي شك من ناحية تحديد الاختصاص، كما يجب إخطار المشرف على الملحقات بأي تغيير في قائمة الملحقات المطبوعة بالمسرحية، إما بالحذف أو بالإضافة، ويشجع كل فرد على إبداء ما يدور في ذهنه من أسئلة لتحاشي الصعوبات وسوء الفهم في المستقبل. ولا تقتصر أهمية العمل على إعطاء التعليمات الضرورية باختصار، وإنما لتجعل رؤساء الطواقم يشعرون أيضاً بأنهم جزء من منظمة تعمل بالتضامن لهدف مشترك.

التدريبات:

هناك طريقتان لتنظيم التدريبات، إحداهما أن ترتب المشاهد المختلفة بشكل تتيح فيه لطائفة من الممثلين أن تجري تدريباتها معاً،

والمفروض في هذه الطريقة أن توافر الوقت، لأن الممثلين لا يحضرون إلا في التدريبات التي تخص مشاهدهم، ولأن المشاهد المتعبة يمكن أن يجري التدريب عليها مراراً على عكس تلك التي تنساب في سهولة. ومع ذلك فلكي يدرك الممثلون ترابط المسرحية واطرادها يجب أن تجري تدريبات خاصة تتابع فيها المشاهد بنظامها الطبيعي في النص، وعلى ذلك تضيع هذه الطريقة في النهاية وقتاً يزيد عما توافره في البداية، وليس في مقدوري أن أحكم عليها بإنصاف لأنني لم أقتد بها شخصياً.

أما الطريقة الثانية فتعمل فيها تدريبات كل فصل على حدة حتى يحفظ تماماً، ثم ينتقل إلى ما بعده، وهكذا حتى آخر فصل. والحقيقة أن قليلاً من الوقت يضيع بهذه الطريقة، ولا يستدعى الممثلون إلا عند عمل تدريب في الفصل الذي يظهرون فيه، ويسمح لمن كانت أدوارهم قصيرة بالغياب عن كثير من التدريبات الأخرى. وتستغرق المشاهد الصعبة كثيراً من الوقت، في حين تمر المشاهد السهلة بسرعة، وقد تستلزم المشاهد الصعبة تدريبات خاصة. ولا توضح هذه الطريقة اطراد المسرحية فحسب، بل وتجعل بالإمكان تنظيم التدريبات مقدماً، مما يساعد الممثلين على وضع خططهم مقدماً، وإذا لم تكن تجزئة المسرحية إلى فصول مريحة في العمل، فيمكن ابتكار تقسيم آخر لها.

مدة التدريبات وعددها:

يجب أن يستغرق كل تدريب ثلاث ساعات، إذ لا يكفي أقل من هذا الوقت. وعند التمرن على كل فصل على حدة أثناء التدريبات الأولى، يحتاج كل فصل (أو كل ثلث من المسرحية) إلى حوالي ثلاث ساعات، فإذا قل زمن التدريبات عن هذا، أو كان الممثلون قليلي الخبرة، تقسم

المسرحية إلى أكثر من ثلاثة أقسام. وعند عمل تدريب لأداء المسرحية بأكملها فإن المسرحية نفسها تستغرق ساعتين، تضاف إليهما ساعة أخرى على الأقل للتصحيح والتعليق. فإذا استغرق التدريب وقتاً أطول مل الممثلون وفقدوا اهتمامهم بالمسرحية، وقلما يتعلم الهواة شيئاً بعد مرور ثلاث ساعات، وبناء على ذلك فإن هذه الفترة هي عملياً أقل ما يجب. وتحتاج المسرحية إلى عدد من التدريبات يتراوح بين ثمانية عشر وثلاثين تدريباً، مدة كل منها ثلاث ساعات، ويتوقف العدد على سهولة المسرحية أو تعقيدها، وعلى خبرة الممثلين.

أما التدريب بملابس المسرح (جنرال بروفة) فيجب أن يستمر خمس ساعات، ابتداءً من الساعة المحددة لحضور الممثلين للمسرح إلى وقت انصرافهم، فإذا حجزوا أكثر من ذلك فلن يظهروا حيوية في المساء التالي. وتحتاج المسرحية إلى تدريبين على الأقل بملابس المسرح، وقد يبلغ عددها أربعة أو خمسة إذا كانت هناك صعوبات في المناظر أو في الإضاءة.

التدريبات التمهيدية:

قبل وضع الممثلين على المسرح، وتوزيع الحركة والتشكيلات ونحوها عليهم، يرى بعض المخرجين تخصيص تدريب أو تدريبين لقراءة المسرحية ومناقشتها. وذات مرة قمت بتجربة لإخراج مسرحية واحدة بفرقتين مختلفتين من الممثلين، مع إجراء عدد التدريبات نفسه في الحالين، فبدأت إحدى الفرق عملها على المسرح مباشرة، وأنفقت الأخرى بعض التدريبات في مناقشة المسرحية بالتفصيل وتحليل كل سطر فيها، فكان بعض الممثلين في الفرقة الثانية على جانب عظيم من الذكاء، غير أنه في أثناء التدريبات التالية لم يظهر أحد منهم أي دليل

على تذكره ما دار في المناقشات التمهيدية، ومنذ ذلك الوقت وأنا أبدأ العمل على المسرح مباشرة.

تدريبات الأساس:

يجب وضع أسس الأفعال الدرامية أثناء التدريبات التسعة الأولى، وهذا يعني:

١- وضع التشكيلات والحركة وجعلها تلائم الشكل الأساسي.

٢- إعداد جميع الدوافع اللازمة للحركة.

٣- حفظ الحوار والحركة، أو بمعنى آخر ينبغي للفرقة في التدريب العاشر أن تقدر على تقديم عرض مبسط، تنقصه بطبيعة الحال اللمسات الفنية، وإن كانت لا تنقصه الليونة والتدفق.

ويجب عدم التمسك بالتفاصيل في هذه الفترة التأسيسية، وإذا كان على أحد الممثلين القيام بعمل معقد، كإعداد مائدة مثلاً، سمح له بالتمرن عليها بطريقة مجملة، دون التقيد بمعرفة الموضع الحقيقي لكل شوكة، ودون التقيد بمفتاح وضعها، فالمخرج الذي يصر على كثير من التفاصيل في التدريبات الأولى يربك الممثل، ومن جهة أخرى يجب ألا يسمح للممثل بارتكاب الأخطاء البسيطة، فإذا كان على الممثل أن يستعمل تلفوناً غير عادي كتلفون نيويورك مثلاً يجب إخباره بأن يدير القرص سبع مرات بدلاً من الخمس أو الأربع التي تعود عليها في بلدته.

التدريب الأول:

يشرف المخرج بنفسه على وضع الأثاث اللازم للتدريب قبل مجيء الممثلين، ويبدأ التدريب بشرح مفصل للمنظر مبيناً كل شيء على الرسوم التخطيطية ومفسراً كل قطعة أثاث وكل باب وكل نافذة.

بعد ذلك يجمع الممثلين الذين سيفتتحون المسرحية ويطلب منهم البدء بالقراءة، ومن هنا يتحتم عليهم أن يتبعوا التعليمات التي يلقيها عليهم المخرج.

ويُشجع الممثلون على القيام بالحركات البسيطة التي تصدر منهم طبيعياً، ولكن لا ينبغي أن يجلسوا أو ينهضوا أو يؤدوا أي حركة كبيرة إلا بتعليمات من المخرج، لئلا يتعارض هذا مع خططه، ولهذا السبب يجب أن يتجاهل الممثلون أية حركات تستدعيها التعليمات المطبوعة، ويستطيعون إدخال حركات مع شغل على النص دون انتظار تعليمات من المخرج، كأن يمسك الممثل علبة سجائر ويقدمها لمن أمامه إذا كان النص يقول (هل لك في سيجارة؟).

وكلما أتى مشهد صمم له المخرج تشكيلاً خاصاً ينسق الممثلين في أماكنهم الصحيحة، وعندئذ يشرح لهم الرسم التخطيطي لأرض المسرح، مع ترك التفاصيل المعقدة إلى ما بعد. ومهما أحكم المخرج خطته فلا بد من ظهور مصاعب، فقد يكون هناك سؤال محير مثل: لماذا يقف ممثل في أسفل اليسار في حين يجوز له للأسباب نفسها أن يقف في أعلى الوسط؟، وقد يتعذر تمثيل فصل رئيس بغير إفساد تشكيل مهم، أو قد يكون الفصل مستحيلاً إلا إذا عملت حركة صعبة التنفيذ، فإذا لم يستطع المخرج حل مثل هذه المآزق في الحال فالأجدر ألا يضيع فيها وقتاً، ويستمر في التدريب، على أن يعود لحلها مستقبلاً بعد الإشارة إلى طبيعة الصعوبة.

أكمل الفصل في ثلثي الوقت المحدد للتدريب، ثم راجعه بسرعة في الوقت الباقي، لا تقاطع الممثلين إلا إذا نسوا شيئاً أو وجدت حلاً لبعض المشاكل في كلمات موجزة. إن مراجعة الفصل بعد التدريب لأمر حيوي،

إذ يثبت ما حفظه الممثلون، وبدون المراجعة ينسى الممثلون في التدريب الثاني نصف ما عملوه في التدريب الأول، بالإضافة إلى أن عدة مشاكل تختفي في المراجعة كما لو كان اختفاؤها بفعل السحر. لهذا يترك المخرج دائماً بعض الوقت للمراجعة حتى ولو لم يكمل الفصل، وفي أثناء المراجعة يدون المخرج ويحصي أهم المسائل الباقية ويحل ما لم يستطع حله منها قبل التدريب الثاني.

التدريب الثاني:

يعاد تمثيل الفصل مرة ثانية حتى بلوغ مشكلة ما فيقاطع المخرج سير التدريب، فإذا كان قد توصل إلى حل المشكلة، يشرح لهم الحل والتصحيحات، وإلا جرب بعض الحلول الممكنة، أو طلب من الممثلين إبداء مقترحاتهم بخصوصها، فإذا لم يوفق ترك المسألة واستمر بالتدريب، على أن يخصص ثلاثة أرباع الساعة في نهاية الفترة لمراجعة الفصل.

التدريب الثالث:

يخصص هذا التدريب لتمرين الذاكرة، فلا يسمح للممثلين بالقراءة من أية أوراق، فالأوراق تعيق الإيماءات وتثقل العواطف، ولذلك يجب أن يستغنى عن القراءة من النسخة، ثم يكرر تمثيل الفصل عدة مرات حسبما يسمح الوقت، مع مقاطعة المخرج لتصحيح الأخطاء وحل المشاكل السهلة.

ولكن يجب ألا يدخل شيئاً جديداً، أو يقوم بتصحيحات كبيرة. كذلك يستطيع المخرج أن يعمل الكثير بالإرشاد المهموس إلى الممثلين الموجودين خارج المسرح.

التدريبات من الرابع إلى التاسع:

يمثل الفصل الثاني في التدريبين الرابع والخامس بالطريقة نفسها التي مثل بها الفصل الأول في التدريبين الأولين، ثم يراجع في التدريب السادس ليثبت في أذهان الممثلين، ويكرر ثانية وثالثة بقدر ما يسمح له الوقت، مع عدم استعمال نسخ من النص.

وبعد ذلك يمثل الفصل الثالث في التدريبين السابع والثامن، ثم تراجع المسرحية كلها في التدريب التاسع بدون أوراق لكي تثبت في أذهان الممثلين.

تدريبات الحفظ:

يجب أن يكون الممثلون الآن قد حفظوا أدوارهم جيداً بشكل يستطيعون فيه تمثيلها دون تلقين وبغير توقف، فإذا لم يكونوا قد وصلوا بعد إلى هذه المرحلة فمعنى ذلك أنهم لا يزالون في حاجة إلى تدريب آخر أو تدريبين لتثبيت النقاط الأساسية.

تدريب السرعة:

تستعرض المسرحية كلها في هذا التدريب بسرعة فائقة كما لو كانت فلماً يدور بسرعة، وقد تطمس فيها الحركة وتدغم الكلمات بعضها ببعض، ولكن لا ينبغي حذف أي شيء مهما كان صغيراً.

خصص ساعة لكل فصل وحاول أن تراجعه ثلاث مرات في تلك الساعة، لا ريب في أن هذا التدريب شاق على الجميع، ولكنه ضروري، كما ينبغي أن يكون الملقن على استعداد للتدخل إذا تأخر الممثل عن التقاط مفتاحه بمقدار دقة واحدة، كذلك يجب أن يدأب المخرج على

طلب الإسراع وإلا أبطأ الممثلون. فبمثل هذه المشقة تحصل على نتائج باهرة، ولن يثبت حفظ الممثلين لأدوارهم إلا بهذه الطريقة، كما أن التركيز اللازم لأداء مثل هذا التدريب يقصي عن الممثلين كل إحساس بالذات. وبعد ممارسة التمثيل بسرعة لن يكون لأي ممثل عذر إذا تلكأ في أي تدريب آخر أو في العرض.

تدريبات التوجيه:

في أثناء التدريبات الثلاثة أو الأربعة التالية:

١- تضاف التفاصيل بالحركة والشغل.

٢- تتمق التشكيلات والأوضاع.

٣- تلطف المشاهد الجافة بإضافة اللمسات.

٤- تصحيح الأشياء غير المقبولة، وعادة يكون هناك عدد كبير من هذه، كتشكيلات لم يوزع فيها التأكيد توزيعاً صحيحاً، أو حركة تتم عن علاقة خاطئة، وغير ذلك.

وأفضل طريقة هي أن تبدأ الفصل الأول من بدايته، وتشرع في تصحيح الأخطاء بالترتيب.. استمر في العمل بهذه الطريقة حتى تبقي صفحة واحدة تقريباً من المسرحية لكل دقيقة باقية في وقت التدريب.

وعندئذ توقف عن التصحيح وراجع بقية المسرحية إلى نهاية التدريب. وفي التدريب التالي راجع المسرحية حتى تصل إلى النقطة التي وقفت عندها في المرة السابقة، ثم اشتغل ببطء مصححاً ومضيفاً بعض التفاصيل، حتى يكون المتبقي من الوقت كافياً تماماً لمراجعة بقية النص قبل أن ينتهي وقت التدريب.. استمر على هذا النمط من كل تدريب حتى تنتهي من المسرحية كلها.

التدريبات الحرفية:

إذا استلزمت المسرحية تغيير المناظر عدة مرات، أو كان بها مشاكل حرفية أخرى، وجب إجراء تدريبات حرفية خاصة يحضرها عمال المسرح المختصون، مع ملاحظة تخصيص جميع الوقت لمشاكلهم. وسواء أكانت هناك حاجة إلى مثل هذه التدريبات أم لم تكن، فإنه يجب إنفاق جزء من وقت التدريبات الأخيرة في بعض المشاكل الحرفية الصغيرة، كالملابس والمكياج والإضاءة والمؤثرات، وتعويد الممثلين على استعمال الملحقات المعقدة وغير ذلك. وقد يتيسر عمل كل هذه الأشياء في تدريب واحد يخصص لها، فيقوم الممثلون بمراجعة النص وتذليل المشاكل الحرفية الواحدة تلو الأخرى بترتيب ظهورها، وكثيراً ما يتم ذلك في التدريبات العادية.

ويستطيع الممثل الانتفاع بوقت فراغه خارج المسرح في ارتداء ملابس التمثيل، أو في عمل المكياج ثم الظهور بها على المسرح عندما يأتي دوره، وعندئذ يستطيع المخرج والمصممون ورؤساء الطواقم التأكد من ملاءمتها، وكذلك يمكن ضبط مفاتيح الإضاءة والمؤثرات لمثل هذه الطريقة.

تدريبات الخطو والبناء:

يلزم تخصيص تدريب أو اثنين قرب النهاية للخطو والبناء، إذ يكون المخرج قد أحصى المشاهد التي تتطلبها واستعد لها، وقلما تتطلب المشاهد الإبطاء، ولكن بعضها قد يقتضي الإسراع، كما قد يحتاج البعض الآخر إلى السرعة المضطردة، التي هي في الحقيقة جزء من البناء، ومن المحتمل أن تكون بعض مظاهر البناء الحرفية قد نفذت،

كزيادة عدد الممثلين أو مضاعفة الحركة أو ما إلى ذلك، ولكن بناء التوتر العاطفي لا تمكن معالجته معالجة صحيحة إلا بعد تكامل المسرحية وتدفقها في ليونة، وهذا النوع من البناء هو الذي يجب ضبطه في هذه التدريبات.

تدريبات التهذيب:

يسير العمل في التدريبين أو الثلاثة الأخيرة دون استراحة، إلا فيما بين الفصول، فتجلس مساعدة مدير المسرح بجانب المخرج في الصالة لتسجل ملاحظاته، ويستمر الممثلون في إجراء التدريبات بدون ملقن، وبين الفصول يستدعى الممثلون إلى مقدمة المسرح وتقرأ عليهم ملاحظات المخرج، مع بيان التفسيرات اللازمة. إن مثل هذه التدريبات عنصر مهم للتأكد من حسن سير المسرحية وإعطائها رونقها الأخير.

التدريبات الخاصة:

إذا تضمنت المسرحية مشاهد مهمة بها حشود من الناس، وجب تمثيلها في تدريبات خاصة بالمجموعات، وتنظيم هذه التدريبات ما بين التدريبات العادية حتى تعرف المجموعات حركاتها وإشاراتها. وإذا كان للبطل مواقف مع المجموعات مباشرة، كما في حالة مارك أنتوني في مسرحية (يوليوس قيصر)، وجب أن تحضر المجموعات هذه التدريبات. وبعد أن تأخذ المجموعات فكرة صحيحة عن وظيفتها، تستدعى بين كل تدريبين أو بين كل ثلاثة تدريبات، وفيما عدا ذلك تقرأ مساعدة مدير المسرح عبارات الحوار الخاصة بالمجموعات. هذا الإجراء يسمح للمجموعات بأخذ صورة عامة عن قرب دون تكليف أفرادها بحضور تدريبات تزيد عن اللازم، كما يسمح بعدد من التدريبات يعمل فيها أبطال المسرحية دون ذلك الإزعاج الذي يصحب وجود المجموعات عادة.

كذلك يجب التمرن على المشاهد ذات الشغل الكثير التفاصيل، كالمشاجرات ومشاهد الحب، في تدريبات خاصة، وعادة تستمر هذه التدريبات مدة ساعة في مواعيد تلائم الممثلين المشتركين فيها، ولا فائدة من عمل هذه التدريبات إلا إذا كان الممثلون يحفظون أدوارهم تماماً. ويتوقف عدد التدريبات الخاصة على المشاهد نفسها، وعلى الوقت الذي يستطيع به المخرج والممثلون أن يخصصوه لها.

الإرشاد الفردي:

يختلف الإرشاد الفردي عن الإخراج في كونه يتناول الممثلين فرداً فرداً لا دفعة واحدة، والغرض منه رفع القدرة الفنية للممثل أكثر من تأهيله للمسرحية التي يمثلها. ولا تنتظر أن يكون هذا الإرشاد سبباً في تحويل العرض الرديء إلى عرض جيد، ولكنه على أي حال يرفع العرض المتوسط إلى درجة مقبولة، وتبدو فائدته واضحة في تمثيل الهواة، إذ يرفع مستوى التمثيل.

يجب أن يمكث المخرج جلسة مقدارها ساعة كاملة على الأقل مع كل ممثل، من البطل إلى من يقوم بأتفه الأدوار، وهذا يستغرق وقتاً طويلاً في المسرحيات المتعددة الشخصيات، بيد أن النتيجة تجدي دائماً، وخاصة عند العمل مستقبلاً مع الممثلين نفسهم.

لا ينبغي استدعاء الممثل إلى جلسة الإرشاد الفردي إلا إذا كان مستعداً لها، ويتضمن الاستعداد لها مسائل سيكولوجية خاصة يعرفها المخرجون بالتمرين، ولكننا سنذكر هنا بعض المبادئ العامة.. إذا أساء الممثل ترجمة دوره أو أظهر عيوباً حرفية خطيرة، كالوقفة الرديئة أو

الحركة المكبوتة أو الميل أو إدغام الكلام، وجب تصحيح كل هذه في حالة إرشاد خاصة بمجرد بدء التدريبات. ويحتاج مثل هؤلاء الممثلين إلى بعض الإرشاد زيادة على الجلسة الأولى، أما الممثلون الآخرون فيرجأ إرشادهم إلى ما بعد تدريبات الأساس، وعندئذ يكون الممثل قد حفظ دوره جيداً. ولكل ممثل مشاكله في أسلوب الإرشاد، وإلى أن يلم بها المخرج يحسن به أن يعالج الأمر بالطرق الآتية:

١- التأكد من فهم الممثل لترجمة المسرحية بأن يسأله المخرج عما ينتظر أن يستفيده الجمهور من العرض في مقابل ما أنفق على المسرحية من وقت ومال، وهل المسرحية كوميدية فتدعوهم إلى الضحك؟ أم هي ميلودراما فتثير حماستهم؟، أم دراما فتحرك عواطفهم؟، بمعنى آخر يجب على المخرج أن يطلب من الممثل تخطيط القيم الأساسية للمسرحية بلغته هو. بعد ذلك يطلب منه تحديد بطل المسرحية، فإن البحث عن جواب لهذا السؤال يتيح للممثل أن يكوّن فكرة عامة عن بناء المسرحية حتى ولو كان دور البطل ظاهراً، غير أن أهمية السؤال تزداد بالفعل إذا لم يكن للبطل دور طويل أو لم يكن دوره أكثر الأدوار بروزاً. وإذا لم يكن الممثل نفسه يقوم بدور البطل ينبغي أن يسأله المخرج عن وصف الشخصية التي يمثلها وأهميتها في المسرحية. إن هذه الأسئلة ستكون صعبة حتى على الممثل الذكي، لكن إجاباتها تساعد المخرج على تفسير الكثير من النقاط، كما أن توجيه فكر الممثل إلى هذه الأشياء يفعل العجائب، وخصوصاً إذا عرف أن وظيفته أن يفعل كل ما في وسعه ليزيد لا لينقص من بلورة مضمون المسرحية كلها كوحدة مجتمعة.

٢- صحح أي ضعف حرفي يبدر عن الممثل، سواء أكان في الكلام أم في الوقفة أم في ما شاكل ذلك.

٣- اشرح للممثل تفاصيل بعض حركاته، وما هذا في الحقيقة سوى تدريب قصير خاص، ولكن له فائدته العظمى في جلسة التعليم.

٤- اسأل الممثل عما لاقاه من صعوبات في الترجمة أو في المسائل الحرفية ثم ساعده على حلها.

٥- وأخيراً وضح له كيف يترجم عبارات دوره، وكيف يقوم بتمثيل صامت لها، واتخذ مثالك إما أول مشهد للممثل أو أكثر المشاهد صعوبة، وحتى إن لم يزد الشرح على نصف صفحة، فإن النتائج ستكون باهرة.

تدريبات الملابس:

الغرض من هذه التدريبات ربط التمثيل بالعمل الحرفي في وحدة تامة، ويجب على المخرج ألا يغير شيئاً من الحركة أو الشغل في هذه التدريبات أو بعدها إلا إذا اضطرته إلى ذلك مشكلة حرفية لم تكن في الحسبان.

يخصص أول تدريب بملابس المسرح لضبط المسائل الحرفية كالمناظر والملابس والإضاءة وغيرها حتى تتفق والمسرحية، ولتعويد الممثلين على هذه الأمور وما ينتج عنها من مشاكل، ويجب أن يراجع الممثلون أدوارهم وأشغالهم دون محاولة الدخول في الشخصيات التي يمثلونها، ويجب أن يسير آخر تدريب بالملابس المسرحية بكامل التفاصيل بقدر الإمكان كما لو كان عرضاً أمام الجمهور حتى في رفع الستار في المواعيد المعتادة.

وإذا كان هناك أكثر من تدريبين بملابس المسرح، فإن الإجراءات التي تتبع في التدريبات التي تقع بين التدريبين الأول والأخير تتوقف على

الظروف الحرفية للمسرحية، فإذا كان هناك خلل في تغير المناظر أو إشارات الإضاءة أو غيرها، وجب تخصيص وقت كاف لعلاجها حتى لو أدى ذلك إلى توقف التمثيل في التدريب عدة مرات، لتكرار إشارة نسيت، أو تصحيح شيء غير مناسب. فإذا سارت المسائل الحرفية على ما يرام وجب الاستمرار في التدريب لكل فصل دون توقف، وإرجاء الانتقادات إلى الفترات بين الفصول.

تحية الجمهور:

يحب كل من المتفرجين والممثلين تبادل التحية عقب الستار الأخير، إلا أنها تبطل مفعول السحر في حالة المسرحيات الجدية، أو عند صدورها من شخصيات (قضت نحبها). فإذا بقيت على المسرح (جثث) في نهاية الفصل الأخير تعدل التحية بالحركة بأن يلتف الممثلون في أسى حول الجثة، مع المحافظة على إهاب شخصياتهم. وينبغي في المسرحيات العادية إجراء تدريب التحية، وفي العادة يقف الممثلون أزواجاً فينحنون أولاً للنظارة، ثم ينحني كل واحد منهم للآخر، ثم إلى النظارة ثانية، في حين يفتح الستار ويقفل.

وإذا كانت قاعة النظارة صغيرة فلا يمكن القيام بالتحية أكثر من ثلاث مرات، الأولى تضم أربعة أو ستة من الممثلين الأوائل، والثانية للشخصيات الثانوية الرئيسة بدون الأبطال أو ممثلي الأدوار الصغيرة، والأخيرة لجميع ممثلي المسرحية. وفي المسرحيات ذات الشخصيات العديدة توضع خطة مرور لتنظيم التحية، فتدخل مجموعة من أحد الأبواب أثناء انصراف المجموعة السابقة من باب آخر وهكذا. ويجب الاهتمام بهذه المسائل في تدريبات الملابس.

العرض:

العرض محك الإخراج وينتظر فيه كثير من المفاجآت، فالمسرحيات المضمونة النجاح قد تصاب الفشل، كما قد تحرز المسرحيات المؤكدة الفشل نجاحاً باهراً.

يجب أن يحضر الممثلون قبل موعد رفع الستار بساعة ونصف على الأقل، ويجب على مدير المسرح أن يطمئن عليهم جميعاً ويثبت حضورهم في دفتر خاص، وإذا ألفى منهم تباطؤاً وجب عليه أن يحثهم على الإسراع بعمل المكياج وارتداء ملابس التمثيل.

أما المخرج فيحضر قبل موعد رفع الستار بساعة على الأقل في العرض الأول، وبنصف ساعة في كل عرض بعد ذلك. وقلما يكون لديه عندئذ كثير من الأعمال، ولكن وجوده يبعث الثقة في نفوس الممثلين، وكذلك إذا طرأ طارئ أمكنه أن يتصرف فيه.

وقبل رفع الستار بخمس دقائق يجمع مدير المسرح الممثلين والعمال فوق المسرح لكي يزودهم المخرج بما يراه من تعليمات، والغرض من هذا الاجتماع هو إعطاء الممثل شيئاً يفكر فيه كي تزول عنه رهبة المسرح، وكذلك ليذكرهم بضرورة التكلم بصوت مرتفع وبألفاظ واضحة في الدقائق الخمس الأولى والنظارة لا يزالون يبحثون عن مقاعدهم. وليذكر لهم بعض النقاط التي يحتمل أن يكونوا قد نسوها، ويجب أن ينتهي حديثه بالثناء عليهم وبأمانيه الطيبة لهم. وإذا كان الإخراج قد أجيد إعداده فلا حاجة إلى بقاء المخرج خلف الكواليس، بل يجلس في الصف الأخير في الصالة، تاركاً كل شيء لمدير المسرح.

الستار:

قلما يحضر المتفرجون في الموعد المحدد، وليس من الحكمة بدء التمثيل والجموع تتدفق خلال الممرات، ومن هنا يجب الاتفاق على إشارة من مدير الصالة إلى مدير المسرح عند أول انقطاع لتدفق الجمهور، عندئذ يلقي مدير المسرح نظرة حول المسرح للتأكد من أن الممثلين في أماكنهم، وأن كل شيء على أتم استعداد، بعد ذلك يعطي إشارة للكهربائي لإطفاء أنوار الصالة، وإنارة الإضاءة السفلية، ويتم ذلك ببطء لكي يسرع المتلكئون من النظارة إلى اتخاذ أماكنهم، وإذا كان هناك جهاز تنبيه دقه مدير المسرح عند بدء خفض أنوار الصالة، وعندما يعلن الكهربائي إطفاء جميع أنوار الصالة يعطي مدير المسرح إشارة رفع الستار وبدء المسرحية.

الاستراحة بين الفصول:

عند إنزال الستارة في نهاية كل فصل يصيح مدير المسرح بصوت مرتفع واضح النبرات قائلاً: (هد)، إشارة إلى عمال المسرح بتغيير المنظر إذا كان يجب تغييره، وإلى الممثلين لتغيير ملابسهم. وعادة يكون تصفيق الجمهور عالياً، مما يحول دون سماع صوته في الصالة، وبعد أن يخبو صوت التصفيق يعطي مدير المسرح إشارة للكهربائي بإضاءة أنوار الصالة وإطفاء الإضاءة السفلى تدريجياً، وبعد إضاءة أنوار الصالة يجب على مدير المسرح أن يتأكد من إضاءتها فعلاً، إذ من السهل أن يخطئ الكهربائي مهما كان موضع ثقة، وعندئذ قد يترك المتفرجين في الظلام.

تتوقف مدة الاستراحة على الوقت اللازم لتغيير المناظر والملابس، كما تتوقف على العادة المتبعة في البلد الذي يعمل فيه المسرح، ففي

حالة تقديم المشروبات والمرطبات ونحوها للنظارة تستغرق الاستراحة ما بين عشر دقائق واثنتي عشرة دقيقة.

أما في حالة عدم تقديمها فتكفي خمس دقائق للاستراحة الأولى، وثماني دقائق للاستراحة الثانية، فالأولى هي القصيرة، إلا إذا كان هناك منظر صعب أو تغيير ملابس بين الفصلين الأول والثاني. ويجب أن تطبع فترة الاستراحة في برنامج المسرحية حتى يعرف النظارة متى يكون في مقدورهم تناول قدح من القهوة أو تدخين سيجارة.

وقبل رفع الستار بدقيقة في نهاية الاستراحة تطفأ بعض أنوار الصالة ثم تضاء، لكي يعلم المتفرجون أن فترة الاستراحة وشيكة الانتهاء، وأن الستار سيرفع. وعلى المخرج أن يذهب في أثناء الاستراحة الأولى إلى خلف المسرح لتشجيع الممثلين مع إطراء من أجاد منهم، ولا ينبغي أن يوجه إليهم أية انتقادات أو تصحيحات في هذا الوقت لئلا يؤثر ذلك في نفسيتهم، ومع ذلك فإذا بدر منهم بطء في بعض الحركات أو الكلام بصوت منخفض طلب منهم (أن يسرعوا) أو (يرفعوا أصواتهم).

مساعد مدير المسرح:

تجلس مساعدة مدير المسرح أثناء العرض في أجنحة المسرح وتقوم بالتلقين، ويجب أن يكون جلوسها أسفل المسرح ما أمكن حتى تستطيع توجيه كلامها إلى أعلى المسرح فيسمعه الممثلون أكثر مما يسمعه النظارة، ويتحتم عليها أن تتبع كل كلمة من النص، لأنها إذا سمحت لذهنها بالشرود ولو للحظة واحدة، فمن المحتمل أن ينسى أحد الممثلين دوره في تلك الساعة.

وبالإضافة إلى عملها في التلقين تعطي إشارات المفاتيح للممثلين الذين لا يرون المسرح، وتقوم ببعض المؤثرات كأجراس الأبواب ونحوها، ويجب عليها أن توضح في نسختها متى يرفع الستار ومتى ينزل في كل منظر، وكذلك تدون انفعالات النظارة المسموعة، الضحك والتصفيق وغير ذلك.

الممثلون:

يجب على الممثل في الوقت الذي لا يقوم فيه بالتمثيل ألا يراه أو يسمعه أحد، وهذا يعني أنه:

١- يجب ألا يطل على النظارة من خلال الستار أو من خلال أي باب.

٢- يجب ألا يظهر في البهو (الصالة) أو في الطريق بالمكياج، ومن يود رؤيتهم من أصدقائهم فليقابلهم بعد انتهاء العرض خلف المسرح.

٣- يجب ألا يذهب إلى البهو (الصالة) أثناء العرض، ولا حتى لرؤية المنظر الأخير من الصف الخلفي المظلم، إذ لو رآه أحد المتفرجين لضاعت منه سيطرة الإيهام الواقع.

ما بعد التمثيل:

تنتهي المسرحية بنزول الستار في نهاية الحفلة الأخيرة، ولكن العرض لا يكون عندئذ قد انتهى بعد، فهو لا ينتهي إلا بعد إرجاع كل ثوب مستعار أو أداة مستعارة، وبعد نزع جميع المناظر وتخزينها، ويشرف رؤساء الطواقم شخصياً على هذه الأعمال ويراجعون الكشوف ليتأكدوا من عدم نسيان أي شيء. وعند استكمال جميع الأشياء يعلن رئيس الطاقم ذلك للمخرج ليكون على علم بما تم، بحالة تقديم أي شكوى أو انتقاد في المستقبل[1] .

(١) الإخراج المسرحي، تأليف هينبخ نيلمر، ترجمة أمين سلامة، مراجعة كامل يوسف.

العودة إلى المسرح.. أم عودة المسرح

كيف يمكن أن تعود أيام المسرح العربي؟.. تلك الأيام البهيجة المليئة بالطقوس المسرحية، حينما كان يمكن للمرء أن يتحدث عن مواسم مسرحية في الصيف أو في الشتاء، في العطلات الرسمية أو في الأعياد أو في إجازات السنة.. وكان للمرء أن يحتار بين الأنماط والتجارب المسرحية التي تتواصل عروضها طوال العام فيما بين مسرح قومي وتجريبي، والمسرح الطليعي والجيب والفقير ومسرح الشوك والجوال والعرائس، والمسرح الجامعي المدرسي والمسرح العسكري ومسرح الطفل..

وكيف يمكن إعادة الجمهور إلى المسرح؟.. الجمهور الذي كان يملأ القاعات وصالات العرض المسرحي، وينتظم صفوفاً طويلة أمام شباك التذاكر.. الجمهور الذي يعيش العرض المسرحي بكل وجدانه وانفعالاته وعقله، فيتفاعل معه ويحاوره ويجادله.. يؤثر ويتأثر به.. الجمهور الذي كان ينتمي إلى المسرح حضوراً ومشاهدة ومتابعة بشكل اجتماعي أسري، فتأتلف الأسرة، كما يجتمع نفر من الأصدقاء ويتواعدون للذهاب إلى هذا العرض أو ذاك.

إذاً.. كيف يمكن استعادة المسرح إلى الدرجة التي يصبح فيها شأناً من شؤون حياة المواطن واهتماماً من اهتماماته، ولا يبقى حكراً على النخبة أو القليل من النخبة، إلى الدرجة التي يقوم فيها المسرحيون بتقديم العروض المسرحية لأنفسهم والمحيطين بهم من الأصدقاء والأقرباء والبعض من العاملين في مجال الكتابة والمتابعة الصحفية أو النقدية للأعمال المسرحية، وهؤلاء بالطبع مشاهدون من طراز ما تقتضيه المهنة.

لا شك أن هذه الأسئلة تنطلق من إحساس بغياب المسرح عن الحياة الثقافية العامة وتواريه خلف جدران من العروض الخاصة الضيقة والمحدودة، والتخصص الأكاديمي في عروض داخل المعاهد المتخصصة لجمهور لا يكاد يتجاوز القلة القليلة من الأساتذة والطلاب. ويمكن لنا أن نتلمس هذا الغياب إذا ما تأملنا عطاء موسم ما من المواسم المسرحية في هذا البلد أو ذاك، كذلك إذا ما تلفتنا قليلاً إلى الوراء، إلى تاريخ ونشأة المسرح منذ فجر التاريخ، فسنجد أن المسرح كان فعلاً إنسانياً اجتماعياً، أي من ضمن جملة الفعاليات الجماهيرية العامة سواء كان في المعابد أو الساحات العامة، أو في القاعات والمدرجات الهائلة التي خُصّصت لإقامة العروض المسرحية.

«المسرح هو الحياة».. هكذا يتفق الجميع، ومنهم من يذهب إلى القول إن «الحياة هي مسرح».. وبتداخلهما وتزاوجهما ندرك أهمية المسرح، ليس في الثقافة والفنون فقط – ومن نافلة القول هنا إن المسرح هو أبو الفنون جميعاً – بل إننا ندرك أهمية المسرح في الحياة الاجتماعية حتى في مستواها الراهن اليومي، إذ أن تاريخ المسرح يدل على أنه كان حلقة من التواصل والتشابك والتفاعل، وحالة من الحوار الإبداعي والمعرفي، ليس فقط بين الفنانين والجمهور، بل بين أفراد الجمهور أنفسهم.

فدائرة الحوار التي يخلقها العرض المسرحي تشابه تماماً حالة الدائرة الأولى التي تنشأ عن رمي حجر صغير في بركة ماء، فما تلبث هذه الدائرة الصغيرة أن تتفرع وتنتشر على هيئة دوائر تتسع رويداً رويداً حتى تشمل البحيرة كلها. حسناً نفعل إذ نشبه العرض المسرحي بهذا الحجر الذي يُرمى في بركة ماء فيخرجها من السكينة الظاهرة

على سطحها ويدفعها إلى الحراك والتماوج والتخلص من سكونها.. أليس المجتمع الإنساني في كل لحظة من حياته بحاجة إلى فعل ذلك، المجتمع الذي تواجهه يومياً غابات من الأسئلة التي تتوالد على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والفكري.. إلى جانب أسئلة الوجود والحضور والاستمرار.. أسئلة المصير؟.. وهل كان يمكن للمسرح أن يكون أبا الفنون جميعاً لولا أنه كان قادراً على إثارة هذه الأسئلة ومحاكمتها واقتراح الأجوبة عليها؟..

فمن المعروف أن جميع الفنون إنما نشأت من ناحية الحاجة الإنسانية إليها وذلك بوصفها وسائل تعبير جمالية عن كل ما يمكن أن يدور في خلد الإنسان، سواء وهو في مواجهة الطبيعة في البدء، أو في مواجهة أسئلة وجوده كإنسان ووجود الخالق والمخلوقات، ومحاولة فهم الكون وفك ألغاز الولادة والموت والحياة والخلود، أو في مواجهة الأقدار الدامية والمصائر التراجيدية التي وجد نفسه أمامها.

وبالإضافة إلى دورها كوسيلة تعبير واستكمالاً لذلك، فقد وُجدت الفنون أيضاً بوصفها أدوات اتصال بين الإنسان والآخر، فالإنسان بطبيعته وتكوينه مخلوق اجتماعي يرى أن التواصل مع الآخرين والانخراط في الجماعة من مستلزمات تواجده وتوازنه وقدرته على بناء العالم، وبالتالي فإن أدوات الاتصال كانت على الدوام جزءاً لازماً وضرورياً له، ولعل الإنسان لم يترك ما يمكنه من اختراع وابتداع أدوات التواصل إلا وفعل، بدءاً من الحركة، من الخط والكتابة والرسم والنحت والحفر والتشكيل والتلوين على المستوى البصري المرئي.. ومن الصوت والنبرة واللغة على المستوى المسموع.. وقام بتطوير هذه الأنماط

التعبيرية والتواصلية من مستوى الاستخدام العادي اليومي ورفعها إلى المستوى الإبداعي الجمالي، فظهر الشعر والقصة واللوحة كما ظهر الرقص والتمثيل.

المسرح وفق هذه الرؤية يعد هو التكثيف الإبداعي الأعلى الذي اختزل في ذاته جميع هذه الأشكال التعبيرية والاتصالية، وأعاد إنتاجها في إهاب العرض المسرحي الذي يحتوي جميع هذه الأنماط الفنية ويوظفها بشكل إبداعي خلاق. وعلى هذا يمكننا القول إن المسرح كان فعلاً إبداعياً اجتماعياً منذ فجر الحضارة البشرية، أي منذ المعابد القديمة في بلاد النيل والرافدين، مروراً بالمدرجات اليونانية الإغريقية والرومانية، إلى صالات مسرح أوروبا الوسطى، إلى أحدث الصالات وأفخم القاعات.. ومن ساحات البلدات والشوارع حيث الفرق الجوالة المتنقلة، إلى المهرجانات المسرحية والغرف المغلقة وعلب العرض.

وتماماً وفق هذه الرؤية يمكننا تلمس حقيقة الأثر الذي يخلفه غياب المسرح عن الحياة الثقافية وانحصاره في حدود العروض القليلة النادرة والضيقة، التي يكاد يمر أغلبها دون أن يحظى بلفتة صحفية من خلال مقال هنا وآخر هناك. إن غياب المسرح عن ساحة الحضور الثقافي وميدان الفعل والتفاعل الإبداعي يفضي في الوقت نفسه إلى تراجع الكتابة المسرحية وفن التمثيل المسرحي ومختلف التقنيات المتعلقة به، وتحول هذه الجموع من الطاقات الإبداعية إلى مجالات أخرى من العمل الفني لا تستطيع سدّ الثغرة أو ملء الفراغ الذي يتركه المسرح في غيابه.

سؤال سبب غياب المسرح هو السؤال الملازم والضروري لسؤال كيفية استعادة المسرح وإعادة الجمهور إلى المسرح، فهي حقول متداخلة

ومترابطة، وبإدراك الأسباب يمكن أن تتبثق اقتراحات الحلول، وهي مهمة الجميع.. بدءاً من المؤسسات العاملة أو المشرفة أو الإدارية في مجال تنظيم حركة الفن المسرحي، وصولاً إلى جميع العاملين في حقله من كتاب ومخرجين وممثلين وفنيين..

نسأل عن غياب المسرح، وها نحن تمر علينا المواسم المتتالية دون أن تعلق في الأذهان مسرحية، أو دون أن نجد المثقفين والمهتمين والمتابعين من النخب أو من الجمهور يخوضون في مناقشات وحوارات حول هذا النص أو ذاك وهذا العرض أو ذاك.. على الأقل قياساً بما كنا نشهده في الخمسينيات والستينيات ومطالع السبعينيات من القرن العشرين في كل من القاهرة ودمشق وبيروت..

ألم يكن المسرح محل اجتماع عام يدور فيه حوار طويل ومعمق بين المرسل والمتلقي، يتناقشون فيه حول مختلف القضايا المهمة في حياة الناس، سواء على الصعيد السياسي الوطني القومي أو على الصعد الاجتماعية الفكرية الثقافية؟.. أليس المسرح أحد أهم أشكال التعبير عن كل ما يهم الناس ويقلقهم من أسئلة؟.. تعالوا نتذكر الكوميديين الجوالين وسهام النقد الحادة التي كانوا يوجهونها إلى السلطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ونقد الكثير من المظاهر السلبية في الحياة، ونستذكر ممثلي خيال الظل، كراكوز وعيواظ والأراجوز وصندوق الدنيا ومسرح العرائس والمسارح الفقيرة والجوالة والدور الذي لعبته في مراحل عديدة من حياة الأمم.

«أعطني مسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً».. هكذا قيل، وهو كلام صحيح، وسيبقى ممتلكاً لصحته رغم أنف الفضائيات والدراما التلفزيونية التي

لم تكتف باختلاق عزلة الناس عن بعضهم بعضاً وانفراط اجتماعهم وانقطاع تواصلهم وحوارهم.. بل ذهبت إلى قصص اللامكان واللازمان.. بينما المسرح يبقى بمثابة المؤتمر الشعبي الحي والفاعل الذي ينعقد ما إن تدقّ على الخشبة دقات بدء العرض المسرحي، المؤتمر الذي لا ينتهي بانتهاء العرض، بل هو غالباً يبدأ مجدداً كلما انتهى..

رؤية حول المسرح

تمهيد:

يتفق الجميع على أن المسرح هو «أبو الفنون» جميعاً، وخطاب إنساني جميل فيه تتمثّل خلاصة الفنون، وهو من أهم أدوات الاتصال ووسائل التعبير الإبداعي، ولذلك يبقى المسرح، رغم كل ما يمكن أن يعتريه من خفوت أو تراجع أو قلة اهتمام وعناية، في موضع الإبهار والأمل للمثقفين وللجمهور على السواء.

وكلما بدا للبعض أن المسرح قد انتهى أو ضعف أمام أدوات الاتصال الأخرى ووسائل التعبير البديلة أو الموازية من إذاعة مرئية ومسموعة وخيالة (سينما)، نجد استعادة المسرح تتم من خلال إدراك عميق لخصوصيته واستثنائيته والحاجة المتوالدة إليه في كل حين..

وإذا كان من المألوف في العديد من بلدان العالم أن يتم الحديث عن معاناة المسرح من أزمات متعددة الأشكال ومتفاوتة العمق، إلا أن السنوات الأخيرة بدأت تشهد صحوة لا بدَّ من الالتفات إليها وتشجيعها، وذلك بالتوافق مع نشوء أجيال جديدة من الشباب المثقف المتعلم ممن يمتلك الهواية والمواهب الكامنة.. وهذا ما يستدعي العمل على توفير المناخ الملائم لإعادة إنتاج حركة مسرحية تتناسب مع الإمكانيات والقدرات وتلبي الطموحات والآمال..

البحث عن حلّ:

الخطوات التي يمكن الشروع بها في مجال البحث عن حلّ لما يمكن الحديث عنه من أزمة يعانيها المسرح، أو الانطلاق من الواقع الراهن بما فيه إلى أفق مستقبلي طموح يحقق أماني الجميع ويتناسب مع الإمكانيات المادية والبشرية..

البيبلوغرافيا المسرحية:

تبدأ مسيرة البحث عن حلول للأزمة التي يعانيها المسرح من خطوة أولية وضرورية تتمثل في إنجاز «بيبلوغرافيا مسرحية» تمكّن من معرفة المنجز المسرحي خلال القرن الماضي، وتؤسس لإمكانية البحث في جوهر الأعمال المسرحية المنجزة وطبيعتها، كما تضع بين أيدي الباحثين والدارسين والمهتمين والمسرحيين الأرضية المناسبة التي تمكّن من قراءة أبرز سمات المراحل التي مرّت بها الحركة المسرحية، خاصة أن عدم توافر هذه «البيبلوغرافيا» أدّى إلى عدم القدرة على حصر وتعداد الأعمال ومعرفتها الحقيقية، وفي الكثير من الدراسات التي أُنجزت عن الحركة المسرحية يمكن الانتباه إلى أن الباحثين أخذوا يعمدون إلى الاكتفاء ببعض الأمثلة من الأعمال مما تسنى لهم معرفتها من خلال هذا المرجع أو ذاك.

فمن أجل الانطلاق الواعي والعملي لبناء مستقبل جديد لحركة المسرح ينبغي العمل معرفياً على رصد مرحلة البدايات والتحولات التي جرت منذ لحظة الولادة والبداية إلى الراهن، لمعرفة ما اعترى التجربة المسرحية من إيجابيات وسلبيات في مسعى لتعزيز الإيجابيات وتلافي السلبيات.

وتتبدى هذه الأهمية في غياب التوثيق الكتابي والصوتي والمرئي للنصوص والعروض المسرحية التي تم إنجازها طوال قرن من الزمان مضى، أي منذ مطلع القرن العشرين، إذ أن غياب الوثيقة يمنع من التحقّق وإطلاق الأحكام النقدية بصدد تلك الأعمال والنصوص.

التوثيق:

وإذا كنا نتحدث عن غياب التوثيق الكتابي والصوتي والمرئي فإننا لا ننكر أن ثمة عدداً من المذكرات الخاصة التي كتبها العديد من الرواد، من فنانين ومسرحيين على مستوى الكتابة أو الإخراج أو التمثيل، ولكن هذه المذكرات لا تصلح كثيراً لتكون مرجعية لدراسة الحركة المسرحية وتقييمها ونقدها، إذ أن من طبيعة المذكرات الخاصة أنها تجعل من صاحب المذكرات هو النقطة المركزية التي يدور الحديث عن المسرح من خلالها، أي أن المذكرات تبقى رؤية ذاتية وخاصة لصاحبها، فيها الصحيح والسليم، وفيها الخطأ والادّعاء، أو نقص المعلومة العامة والمعرفة الشاملة.

ومن الطبيعي القول إنه لا يصحّ النظر إلى الحركة المسرحية في بلد من خلال فرد، مهما كانت أهمية الفرد ومهما كان دوره مهماً وكبيراً ومساهماته عظيمة، بل إن رؤية الفرد ينبغي لها أن تنضم إلى حقل البحث العلمي والجاد، وأن تكون جزءاً لا يتجزأ من مجمل تفاصيل اللوحة التي ترسم نشوء وولادة وتطور الحركة المسرحية. وإذا كانت بعض الدول تفتقد فيما مضى الكثير من التوثيق الكتابي والصوتي والمرئي، فإن المهمة التي لا بدّ من القيام بها وتحقيقها تتمثّل في العمل على جمع الأرشيف الموجود أو المتناثر لدى المؤسسات أو الأفراد وبناء أرشيف مسرحي يسجّل حركة المسرح من أعمال أو نصوص..

تأصيل الهوية:

ومما لا شك فيه أن المسرح في البلدان العربية قد تجاوز البدايات والتعثر والمغامرة والفوضى، وتمكّن من رسم الكثير من ملامحه

والاستقرار على أشكال متعددة ومختلفة، بدءاً من مراكز المدن إلى العديد من البلدات، وتمكن من تسجيل تكوين الكثير من الفرق المسرحية، ولكن ما لم يتجاوزه المسرح في بعض البلدان العربية إلى حدّ كبير هو مرحلة البحث عن الذات، أي مرحلة البحث عن تكوين الشخصية المسرحية، الخاصة المميزة.

والإجابة عن سؤال: كيف يمكن أن يصبح المسرح قائماً بذاته وليس مجرد محاكاة لمسارح أخرى.. خاصة وأنه من المعروف أن المسرح في عموم البلدان العربية إنما وُلد على تأثر كبير بحركة المسرح في بلدان عربية أخرى مثل مصر.

عن المسرح المدرسي:

من المؤكد أن النهوض بالحركة المسرحية يبدأ من خلال المسرح المدرسي، فتاريخ الحركة المسرحية في جزء منه يتعلق بالمسرح المدرسي الذي بدأ من خلال المدارس الأهلية والحكومية، وإذا كان التمثيل قد بدأ في فرق المدارس فمن نافل القول أن نذكر أن مستوى التمثيل بدأ متواضعاً في مرحلة البدايات.

ومن المعروف أن فرق المدارس اختصَّت بالأعمال ذات الطابع التعليمي التربوي التثقيفي الذي يعتمد كثيراً على الموضوع التاريخي، إذ أن بسبب كون غالبية الجمهور من تلاميذ المدارس فقد كان التمثيل يهدف إلى تزويد التلاميذ بالمعلومات والمعارف، وكانت المواضيع الأثيرة هي الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي، وفي حالة طغيان الأهداف التربوية والتعليمية لم يتم الاهتمام كثيراً بالحواس الجمالية وتربية الذائقة الفنية.

وفي الوقت الذي بدا أن المدارس أخذت تهتم بالتمثيل اهتماماً كبيراً، إلا أن النصوص التي يتم تمثيلها لم تخرج عن كونها اقتباسات عن نصوص تاريخية أو أعمال أدبية، ولم يكن في تلك الصياغات ما ينبئ عن مهارة فنية أو حبكة مسرحية أو عوامل تشويق أو بناء شخصية محكم. ويمكننا القول إنه في العرض التمثيلي المدرسي كان جوهر ما يتمّ هو إدارة حوار بين الممثلين، وهذه الطريقة قد تفيد كثيراً في الجوانب التعليمية، إذ تقدم المعلومة من خلال الحوار المرسل على ألسنة الممثلين، لكنها لا تفيد في التربية العاطفية أو في الارتقاء بالذائقة الفنية.

لقد عانى المسرح المدرسي كثيراً القصور في مسألة التأليف المسرحي التي غالباً ما يتولاها الأساتذة والمعلمون في المدارس، بينما ينبغي إدراك أنه من المهم إسناد مهمة التأليف المسرحي المدرسي لكبار الكتاب المتخصصين في تربية الناشئة وفي معرفة نفسية المراهق وأنماط التمثيل والموضوعات التي ترضي نوازعه. وإذا كانت بعض الفرق المدرسية تقدم أعمالها خارج المدرسة أو خارج أوقات الدراسة، وهي بذلك تنفتح على الجمهور العام، فإن المسرح المدرسي سعى إلى جانب مخاطبة التلاميذ إلى مخاطبة أولياء أمورهم من آباء وأمهات وعموم الأهالي..

ومع كل ما يمكن أن يقال حول المسرح المدرسي، إلا أن الثابت والمؤكد أن المدارس وفرق الكشافة هي من كانت تقوم بدور اكتشاف المواهب التمثيلية وتدريبها وتطويرها.. فمن خلالها تعرَّف الناس إلى فن التمثيل

وإمكانية التعبير من خلال التمثيل والمسرحيات عما يُراد قوله، كل ذلك قبل أن يتم التحوّل من فرق المدارس إلى فرق النوادي التي رافقت ظهور الأندية الرياضية الثقافية الاجتماعية والأندية المهنية، هذه الفرق التي ساهمت في تأسيس المسرح الشعبي.

المسرح الشعبي:

بنشوء المسرح الشعبي الذي تقوم به الفرق المسرحية الخاصة، سواء التابعة للأندية أو الفرق التي تتكون على أيدي عدد من الهواة أو المحترفين، يبدو أنه من الضروري الاعتراف بالفرق فيما بين الهواية والاحتراف دون أي انتقاص من كليهما، إذ أن هذين الاتجاهين (الهواة والاحتراف) يمثلان أملاً حقيقياً لضخ دماء جديدة أكثر وعياً وارتباطاً بالمسرح.. وبالتالي لا بد من الاهتمام بالفرق الخاصة، دورها، نتاجها، تعزيزها، والعمل على تطوير الإمكانيات التمثيلية لدى أولئك الفنانين المسرحيين، وعلى الرغم من لا أكاديميته فمن الضروري الاهتمام بالمسرح الشعبي وتأكيد ضرورة استمراره وتطويره والعناية بالفنانين العاملين فيه، كما أنه من الضرورة التمييز بين التعلّق العام بالمسرح والتخصّص به من خلال الدراسة والتعلم والتدريب... الأمر الذي يجعل من الضروري رعاية فرق المسرح الشعبي ورعاية الفنانين العاملين فيه على المستويين الحياتي اليومي، بدعمهم ومنحهم الإمكانيات المادية المناسبة والمستوى الفني الإبداعي من خلال الدورات التدريبية..

المسرح الجامعي:

وبالتكامل مع المسرح المدرسي لا بدّ من الاهتمام بالمسرح الجامعي الذي يستند إلى عناصر طلابية من هواة المسرح، وهو نمط من المسرح

يقف في المسافة الفاصلة فيما بين مسرح الهواة ومسرح الاحتراف، إذ أن طلبة الجامعة أكثر تداخلاً وتفاعلاً مع الشروط العامة السياسية والاجتماعية، الاقتصادية، الفكرية، الثقافية، الإبداعية، وهم أكثر اطلاعاً ومعرفة بدور وأهمية أدوات الاتصال ووسائل التعبير والمنجز الإبداعي العالمي في هذا الصدد.. .

ويتطور المسرح الجامعي ويتبلور من خلال دور معاهد الفنون المسرحية التي تتولى تدريس فن المسرح وتاريخه واتجاهاته.. ويتعزز الأمر بإشراف الأساتذة المتخصصين في مجال فن المسرح من مختلف الاختصاصات، ويتجلى ذلك من خلال مشروعات التخرج التي تتضمن الجوانب النظرية والعملية في مجال فن المسرح.

مسرح الطفل:

تعد الطفولة مرحلة البداية لتعامل الإنسان مع العالم المحيط به، بدءاً من الأسرة التي تمثل صورة العالم الصغير وصولاً إلى المجتمع الذي يمثل العالم الأكبر، وبالتالي فإن العناية بمسرح الطفل إنما تعني التوجّه لرعاية الجيل الجديد والتأسيس للتواصل فيما بين الأجيال المتتالية صانعة التاريخ البشري.

في مسرح الطفل تتمّ المزاوجة بين التربوي والمسرحي بطريقة خاصة جداً، فالمسرح الذي يتولّى مهمة التوجه للأطفال ينبغي له أن يقوم بدور على قدر كبير من الحذر والحساسية، فليس من السهولة أو البساطة التوجّه للطفل، إذ في الوقت الذي يعتقد البعض بسهولة هذا العمل، فإن المنطق على خلاف ذلك، فمسرح الطفل يبقى أكثر التصاقاً بالقضايا التربوية والتنشئة الثقافية، بل إنه من أصعب صنوف الإبداع المسرحي،

على الأقل بسبب خصوصية الجمهور (الأطفال) الذين هم أذكى مما نعتقد..

التأليف المسرحي:

في العمل على إعادة بناء وإنتاج الحركة المسرحية لا بد من الانتباه إلى عملية التأليف المسرحي ومراحل تطورها، إذ أن عملية التأليف هي من أهم المفردات ذات العلاقة في النهوض بفن المسرح، سواء في الراهن المأزوم أو في المستقبل المأمول، فطبيعة فالتأليف المسرحي على علاقة بجوهر وطبيعة الحال المسرحية..

وكما قال عدد من المنظرين والدارسين والمهتمين بالمسرح ما ملخصه (أعطونا مؤلفاً محلياً نعطيكم مسرحاً ناجحاً)، بما يعني أن مأزق المسرح أولاً ينطلق من مسألة التأليف، ومن ثم سوف ينعكس هذا المأزق على مجمل تفاصيل العملية المسرحية من إخراج وتمثيل..

كان التأليف المسرحي في البداية لا يتجاوز كتابة عدة جمل تُرسل على ألسنة الممثلين، أي أن المؤلف إنما كان يحدد الفكرة العامة للعرض المسرحي والملامح العامة للشخصية وصفاتها وسماتها.. وبالتالي كان الجميع يقومون بعملية التأليف، بل إن الممثل ذاته كان يؤلف دوره من خلال ممارسته التمثيل، وبهذا المعنى فقد كانت المسرحية تتغيّر من عرض إلى آخر وفق الحالة النفسية للممثل، أو للجمهور، أو للحظة العرض ذاتها وما تقتضيه.

ربما من الوجيه إثارة السؤال هنا: هل كان الممثل يحفظ دوره؟.. والجواب سيبدو ملتبساً، خاصة في المرحلة التي كان من سماتها أن تترك الحرية للممثل ليقوم بكل ما يمكنه لإنجاح العرض، وذلك قبل أن

يتم ضبط الحوار في العرض والتوجّه نحو منع أي من الممثلين من الخروج عن السياق العام للعرض التمثيلي.

يجب أن ننتبه إلى أنه قبل إحكام البناء التأليفي للنص المسرحي ولتفاصيل العرض، غالباً ما كان الممثل يمارس دوراً ملفتاً في اختيار الجمل التي يقولها، كما كان للجمهور دوره في المساهمة من جهته في تأليف النص المسرحي، ففي حين كانت غالبية الشخصيات التي تتحدث عنها المسرحيات مأخوذة من الواقع، كان من الممكن أن يساهم الجمهور في المزيد من المعرفة بصدد تلك الشخصيات الواقعية وأن يقدم معلومات عنها، كما كان من اللافت أن يتجاوب الممثلون مع اعتراض الجمهور وإرادته في التغيير والتبديل في المسرحية.

قبل أن تتأسس مرحلة التأليف المسرحي الصارمة التي تبني نصاً مسرحياً ليس بمستطاع العرض المسرحي التلاعب به، كان ثمة ما يمكن أن نسميه المسرح الارتجالي الذي كان يترك مجالاً للممثلين والجمهور فرصة المساهمة في التأليف أو إعادة التأليف للنص والعرض المسرحي، ولكن المسرح الارتجالي لم يكن مرتجلاً فقط في التأليف، بل في الأساليب الفنية، من ديكور وإضاءة وثياب ومن مفردات في التشكيل المسرحي..

ويمكننا القول إن النهوض بالحركة المسرحية يبدأ من عملية التأليف برعايتها وتطورها وتنميتها، وذلك يتم من خلال الكثير من الأساليب منها العمل على رعاية الموهوبين في مجال التأليف وتطوير إمكانياتهم ومنحهم المعارف والخبرات من خلال التدريس والتدريب والاطلاع على مناهج الكتابة والتأليف المسرحي، والإعلان عن مسابقات على مستوى التأليف المسرحي ومنح الجوائز التقديرية والتشجيعية.

وترتبط مشكلة غياب النص النقدي بمجمل الأزمة الممكن رصدها على مستوى التأليف، إذ أن الكتابة في مجال النقد هي عملية إبداعية موازية ومتكاملة مع عملية التأليف، ومن الضروري الإشارة إلى أن «كل حركة فنية لا بدَّ أن تواكبها حركة نقدية ترصدها وتقيمها»، وهو ما يؤكد أهمية الحرص على رعاية الحركة النقدية وتشجيعها وتطويرها..

الإدارة في المسرح:

تعدُّ مشكلة الإدارة في المسرح من أعقد المشكلات التي يمكن أن يواجهها، إذ لا بد من توافر وضوح التخطيط والإدارة الناجحة كي يتمكن المسرح من النهوض والتطور والتقدم، فمن المعروف أن المسرح ينتمي إلى طراز الأعمال الجماعية بتكاتف جهود قطاع واسع من العاملين فيه، ليس فقط على مستوى الكتابة والتأليف، أو الإخراج والتمثيل، أو الفنون والتقنيات المساعدة في العرض المسرحي، بل أيضاً على مستوى إدارة هذه العملية التي يمكن وصفها بالمعقدة ولها آلياتها التي لا بد من امتلاكها. ومن نافل القول أن نشير إلى أنه عندما تعاني الحركة المسرحية من ارتباك على مستوى الإدارة فلابد أن ذلك سوف ينعكس على مستوى الأداء الفني، سواء من ناحية اختيار النصوص المسرحية الجيدة، أو التواصل والاستمرارية في العروض الفنية، أو اختيار توقيتها ومواسمها، أو مستويات الأداء فيها وتوفير مستلزماتها المادية والمعنوية.. وبالتالي لا بدّ من العمل على التخلص من الضعف والارتباك في الإدارة.

وفي الإجمال يمكن القول إن ما تقدم هو جملة من الأفكار التي تحاول رسم الطريق والآليات للخروج بالمسرح من أزمته والسير به على طريق النهوض والتقدم..

وبالإضافة إلى ما سبق يمكن أن نضيف ما يلي:

- تطوير الاتجاه العلمي للعمل في المسرح من خلال الاهتمام بالبعثات التعليمية والتدريبية.
- تشجيع الاحتراف في أوساط المسرحيين ودعم الهواة وفق مبدأ التفرغ النسبي.
- تشجيع الفرق المسرحية المحلية وإيجاد اتحاد للفرق المسرحية العاملة.
- تقديم المعونة المادية من قبل الدولة للفرق والعروض مع اشتراط المستوى الفني.
- وضع خطة لاكتشاف المواهب الجديدة ورعايتها وتطويرها..
- تكوين فرقة قومية (أو عدة فرق) تجمع العناصر الممتازة من مختلف الفرق.
- منح الفرصة للمسرحيين للعمل في وظائف تناسب إمكانياتهم الفنية ومكانتهم الاجتماعية.
- إقامة مواسم مسرحية مخطط لها ومدروسة بعناية.
- اعتماد مبدأ الجوائز والحوافز التشجيعية للمسرحيين المتميزين.
- دعم المسرح في التنافس الشديد له من قبل الإذاعة المرئية والمسموعة والسينما.
- مدّ الجسور بين المسرح والآداب والفنون.
- الأخذ بالوسائل الفنية الحديثة في جميع مجالات العمل من الإدارة إلى التأليف إلى العرض.

المراجع

١- الإخراج المسرحي: تأليف كونراد كارتر، ترجمة رأفت أخنوخ الدويري، مراجعة كامل يوسف، سلسلة الألف كتاب، نشر دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٢ (عدد الصفحات ١٢٨).

٢- ضرورة الفن: تأليف أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ (عدد الصفحات ٢٩٦).

٣- المسرحية العالمية، الجزء الأول: تأليف الارديس نيكول، ترجمة عثمان نويه، مراجعة حسن محمود، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإدارة العامة للثقافة الجمهورية العربية المتحدة (بلا تاريخ) (عدد الصفحات ٣٧٩).

٤- المسرحية العالمية، الجزء الثاني: تأليف الارديس نيكول، ترجمة دكتور محمود حامد شوكت، مراجعة حسن محمود، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية، بلا تاريخ (عدد الصفحات ٢٨٤).

٥- المسرحية العالمية، الجزء الثالث: تأليف الارديس نيكول، ترجمة دكتور عبد الله عبد الحافظ متولي، مراجعة حسن محمود، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية، بلا تاريخ (عدد الصفحات ٢٨٨).

٦- المسرحية العالمية، الجزء الرابع: تأليف الارديس نيكول، ترجمة الدكتور شوقي السكري، مراجعة حسن محمود، المؤسسة المصرية

العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بلا تاريخ (عدد الصفحات ٢٣٢).
٧- المسرحية العالمية، الجزء الخامس: تأليف الارديس نيكول، ترجمة الدكتورة نور شريف، مراجعة حسن محمود، نشر المؤسسة العامة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة (مارس ١٩٦٦) (عدد الصفحات ٣٥٥).
٨- الأدب والفن في ضوء الواقعية: مفيد الشوباشي، ترجمة عن جون فريفل رائد الواقعية لهذا الجيل، نشر دار الفكر العربي (بلا تاريخ) (عدد الصفحات ١٧٨).
٩- واقعية بلا ضفاف: تأليف روجيه غارودي، تقديم أراجون، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٨ (عدد الصفحات ٢٦٠).
١٠- الواقعية في الفن: تأليف سيدني فنكلستين، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة د. يحيى هويدي، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ (عدد الصفحات ٢٤٠).
١١- الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول: تأليف أرنولد هاوزر، ترجمة دكتور فؤاد زكريا، مراجعة أحمد خانكي، نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر (المقدمة مؤرخة في سبتمبر ١٩٦٧، وتاريخ إيداع الكتاب بدار الكتب المصرية ١٩٦٩) (عدد الصفحات ٥٢٧ بخلاف صفحات اللوحات والفهرس).
١٢- الفن والمجتمع عبر التاريخ: تأليف أرنولد هاوزر، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ (عدد

الصفحات ٥١١ بخلاف صفحات اللوحات والفهرس).

١٣- سبع مسرحيات، عدد ممتاز من سلسلة مسرحيات عالمية، تأليف يوجين أونيل، ترجمة وتقديم دكتور نعيم عطية، نشر هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى - الدار القومية للطباعة والنشر - وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٥ يونيو ١٩٦٥ (عدد الصفحات ٣٦٠).

١٤- هيدا جابلر: سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ١٨، تأليف هنريك ابسن، ترجمة فوزي شاهين، مراجعة دكتور شكري عياد، تقديم دكتور علي الراعي، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإدارة العامة للثقافة بالجمهورية العربية المتحدة ١٩٦١ (عدد الصفحات ٢٥٢).

١٥- التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩: تأليف دكتور رمسيس عوض، مطبعة الكيلاني القاهرة ١٩٧٢ (عدد الصفحات ١٣٢).

١٦- قصة الفن الحديث: سلسلة الفكر المعاصر، تأليف سارة نيويورك، ديسمبر ١٩٦١، بالاشتراك مع مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة (عدد الصفحات ٢٠٠).

١٧- لن يسدل الستار: تأليف جلال العشري، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، اتجاهات المسرح المعاصر، سبتمبر ١٩٦٧ (عدد الصفحات ٢٦٧).

١٨- دليل المتفرج الذكي إلى المسرح: تأليف الفريد فرج، سلسلة كتاب الهلال العدد ١٧٩، فبراير ١٩٦٦ (عدد الصفحات ١٩٤).

١٩- الإخراج المسرحي: تأليف هيننج نلمز، ترجمة أمين سلامة، مراجعة كامل يوسف، نشر مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ديسمبر ١٩٦١، بالاشتراك مع مكتبة الأنجلو المصرية

القاهرة (عدد الصفحات ٥٢٩).
٢٠- أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات: تأليف دريني خشبة، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإدارة العامة للثقافة - الجمهورية العربية المتحدة، مكتبة الآداب، بلا تاريخ (عدد الصفحات ٣٢٠).
٢١- المسرح والهوية العربية: تأليف د. جمعة قاجة، نشر دار الملتقى، بيروت ٢٠٠١.
٢٢- «الدراما ما بعد الكولونيالية»: تأليف هيلين جلبرت وجوان تومكينز ترجمة سامح فكري، القاهرة: أكاديمية الفنون ١٩٩٨.

دوريـــات

- مجلة فنون، المجلد الأول، العدد الأول، شتاء ١٩٧١ (القاهرة).
- مجلة فنون، المجلد الأول، العدد الثاني، ربيع ١٩٧١ (القاهرة).
- مجلة فنون، المجلد الأول، العدد الثالث، صيف ١٩٧١ (القاهرة).
- أعداد مجلة المسرح والسينما: ١٢ عدداً من كانون الثاني (يناير) إلى كانون الأول (ديسمبر) ١٩٦٨ (القاهرة).
- أعداد مجلة المسرح: ١٤ عدداً من شباط (فبراير) ١٩٦٩ إلى نيسان (أبريل) ١٩٧٠.
- مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب: العدد ٣، ١٩٨٩ .

صحف ومواقع إلكترونية

- جريدة الزمان اللندنية، ٢/٤/٢٠٠٤
- جريدة الرياض السعودية، ٢٠/١٠/٢٠٠٥.
- جريدة الأهالي المصرية، ٢-٩/١١/٢٠٠٥
- صحيفة النور السورية: العدد ٢٢٤، تاريخ ٢٢/٢/٢٠٠٦
- صحيفة الوطن السعودية، ٢٢/١/٢٠٠٥
- صحيفة المستقبل اللبنانية، ٦/١٠/٢٠٠٥.
- www.arabworldbooks.com
- www.kaghat.imaroc.com
- www.masraheon.com
- www.al-khashaba.com
- www.elaph.com

المحتوى

مقدمة	٥
تصدير: أ. د . علي فهمي خشيم	٩
حكايتي مع الكتب وهذا الكتاب: بقلم: نبيل الالفي	١٣
تمهيد: لعبة المسارح	١٧
الفصل الأول:	
المدرسة الكلاسيكية	٢١
أهم قواعد المسرح الكلاسيكي	٢٤
حول إخراج المسرح الكلاسيكي	٢٧
الأورستيا لأسخيلوس	٣١
تفسير النص المسرحي	٣٩
موضوع المسرحية	٤١
سارتر والأورستية	٤١
الفصل الثاني:	
المدرسة الرومانسية	٤٧
حول إخراج مسرحية رومانسية	٥٣
المونودراما	٦٢
الفصل الثالث:	
المدرسة الطبيعية والمذهب الواقعي	٧٧
واقعية الإخراج المسرحي	٨٨
عن الممثل	٩٠
الفصل الرابع:	
المدرسة الرمزية	٩٧
هنريك ابسن والمسرح الرمزي	١٠١
الفصل الخامس:	
المدرسة الرومانسية الجديدة	١١٧
الحركة الرومانتيكية الجديدة في ألمانيا	١١٨
التخيل البحت وزركشة الأسلوب في المسرح الفرنسي، روستان وماترلنك	١٢٤
بداية القرن العشرين	١٣٥

الفصل السادس:	
المدرسة التعبيرية	١٣٩
الحركة التعبيرية	١٤٣
أهداف التعبيريين	١٤٤
التعبيرية الألمانية	١٤٨
تعبيرية يوجين أونيل	١٦٥
الفصل السابع:	
المدرسة السريالية	١٨١
المذهب السريالي في المسرح	١٨٤
مسرحية العقل الباطن	١٨٧
لماذا هذه السريالية	١٩٢
الغربة	١٩٣
العدمية	٢٠١
اللاإنسانية	٢٠٣
التفتت	٢٠٧
اللجوء إلى الأسطورة	٢١١
الهروب من المجتمع	٢١٨
الفصل الثامن:	
المدرسة الصوفية في ايرلندا	٢٢١
«الرجل المسافر».. تمثيلية بقلم ليدي جريجوري	٢٢٣
الفصل التاسع:	
المدرسة الوجودية	٢٢٩
موقفنا من الوجودية	٢٣٦
الفصل العاشر:	
المدارس المعاصرة الأخرى	٢٤٧
الاتجاه إلى العالمية عند آرثر ميللر	٢٤٧
مسرح اللامعقول عند يوجين يونسكو	٢٥١
المسرح الملحمي عند برتولد بريخت	٢٥٤

الفصل الحادي عشر:
مسرح العبث.. ثورة على الواقعية والطبيعية ٢٦٩
تقنيات فنية في «مسرح العبث» ٢٧٩
«آلمايدا».. مسرح هارولد بنتر ٢٨١
بيتر بروك.. الخروج إلى العالم ٢٨٦
التراجيكوميديا: من تشيخوف.. إلى بنتر.. ٢٩٥
المسرح المعاصر.. مشكلات وآراء ٣٠٥
فريدريك دورنمات.. أستاذ العبث ٣٠٩
خاتمة ٣١٥
الفصل الثاني عشر:
التجريب.. وأسئلة المسرح العربي الحديث ٣٢٥
التجريب.. إرهاصات أولى ٣٢٧
التجريب.. قبول أم رفض؟.. ٣٦٣
مفهوم التجريب.. ٣٦٥
تأسيس التجريب ٣٦٧
تجربة التجريب ٣٦٨
الفصل الثالث عشر:
حرفية الإخراج المسرحي ٤٠١
الإضاءة ٤٠٥
توزيع العمل ٤٠٩
تخطيط توزيع العمل ٤١٠
أ- الوظائف التنفيذية ٤١٠
ب- الوظائف الفنية، عناصر الإخراج ٤١٢
ج - الوظائف التجارية ٤١٨
عملية الإخراج: ٤١٩
التمهيدات ٤١٩
التدريبات ٤٢١
العرض ٤٣٥
العودة إلى المسرح.. أم عودة المسرح ٤٣٩
رؤية حول المسرح ٤٤٥
المراجع ٤٥٦

إصدارات وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة الثقافة والفنون
قسم الدراسات والبحوث

م	الإصدارات	المؤلف	السنة
١.	البدء من جديد	حصة العوضي	٢٠٠٠
٢.	بداية أخرى	فاطمة الكواري	٢٠٠٠
٣.	اصوات من القصة القصيرة في قطر	د. حسن رشيد	٢٠٠٠
٤.	دنيانا .... مهرجان الأيام والليالي	دلال خليفة	٢٠٠٠
٥.	قالت ستاتي	جاسم صفر	٢٠٠٠
٦.	غنج الأميرة النائمة	فاروق يوسف	٢٠٠١
٧.	وريثة الصحراء	سعاد الكواري	٢٠٠١
٨.	ويخضر غصن الأمل	أحمد الصديقي	٢٠٠١
٩.	بستان الشعر	حمد محسن النعيمي	٢٠٠١
١٠.	رومانوف وجوليت	ترجمة/ النور عثمان	٢٠٠١
١١.	الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة	د. حسام الخطيب	٢٠٠١
١٢.	الحضن البارد	د. حسن رشيد	٢٠٠١
١٣.	سحابة صيف شتوية	خالد عبيدان	٢٠٠١
١٤.	سيرة الوجع	أمير تاج السر	٢٠٠١
١٥.	وجوه خلف أشرعة الزمن	حصة العوضي	٢٠٠١
١٦.	حافة الموسيقى	غازي الذيبة	٢٠٠١
١٧.	قصص أطفال	د. هيا الكواري	٢٠٠١
١٨.	أوراق نسائية	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠١
١٩.	الفريج	إسماعيل تامر	٢٠٠١

٢٠.	الأعمال الشعرية الكاملة ج١ – ج٢	د. أحمد الدوسري	٢٠٠٢
٢١.	علمني كيف أحبك	معروف رفيق	٢٠٠٢
٢٢.	قصص وحكايات شعبية	خليفة السيد	٢٠٠٢
٢٣.	رحلة ايامي	صدى الحرمان	٢٠٠٢
٢٤.	جرح وملح	عبد الرحيم الصديقي	٢٠٠٢
٢٥.	خلف كل طلاق حكاية	وداد الكواري	٢٠٠٢
٢٦.	دراسات في الإعلام والثقافة والتربية	د. أحمد عبد الملك	٢٠٠٢
٢٧.	النثر العربي القديم	د. عبد الله إبراهيم	٢٠٠٢
٢٨.	كان الأشياء لم تكن	جاسم صفر	٢٠٠٢
٢٩.	نعاس المغني	عبد السلام جاد الله	٢٠٠٢
٣٠.	مدى	د. زكية مال الله	٢٠٠٢
٣١.	قال المعنى	خليل الفزيع	٢٠٠٢
٣٢.	المسرح الألماني المعاصر	د. عوني كرومي	٢٠٠٢
٣٣.	المسرح في بريطانيا	محمد رياض عصمت	٢٠٠٢
٣٤.	إبراهيم ناجي - الأعمال الشعرية المختارة	حسن توفيق	٢٠٠٢
٣٥.	مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق	د. صلاح القصب	٢٠٠٣
٣٦.	النوافذ السبع	صبيته العذبة	٢٠٠٣
٣٧.	الرحيل والميلاد	جمال فايز	٢٠٠٣
٣٨.	أوراق ثقافية	د. كلثم جبر	٢٠٠٣
٣٩.	بدائع الشعر الشعبي القطري	علي الفياض/ علي المناعي	٢٠٠٣
٤٠.	شبابيك المدينة	ظافر الهاجري	٢٠٠٣
٤١.	حضارة العصر الحديث	د. شعاع اليوسف	٢٠٠٣
٤٢.	المتراشقون .مسرحية.	غانم السليطي	٢٠٠٣
٤٣.	معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب	د. حجر أحمد حجر	٢٠٠٣
٤٤.	سحائب الروح	سنان المسلماني	٢٠٠٣

٤٥.	أصوات قطرية في القصة القصيرة	د. عبد الله إبراهيم	٢٠٠٣
٤٦.	ذاكرة الإنسان والمكان	خالد البغدادي	٢٠٠٣
٤٧.	ابراهيم العريض شاعراً	د. عبد الله فرج المرزوقي	٢٠٠٣
٤٨.	الصحافة العربية في قطر	إبراهيم إسماعيل	٢٠٠٤
٤٩.	ام الفواجع	علي ميرزا	٢٠٠٤
٥٠.	صباح الخير أيها الحب	وداد عبداللطيف الكواري	٢٠٠٤
٥١.	الصحافة العربية في قطر - ،مترجم إلى الإنجليزية،	ابراهيم إسماعيل ترجمة / النور عثمان	٢٠٠٤
٥٢.	لآلئ قطرية	علي عبد الله الفياض	٢٠٠5
٥٣.	الأعمال الشعرية الكاملة	مبارك بن سيف آل ثاني	٢٠٠5
٥٤.	التفاحة تصرخ.. الخبز يتعرى	دلال خليفة	٢٠٠5
٥٥.	إدارة التغيير	عبد العزيز العسيري	٢٠٠5
٥٦.	الشعر الحديث في قطر	د. عبد الله فرج للرزوقي	٢٠٠5
٥٧.	الشرح المختصر في أمثال قطر	خليفة السيد	٢٠٠5
٥٨.	لؤلؤ الخليج ذاكرة القرن العشرين	خالد زيارة	٢٠٠5
٥٩.	على رمل الخليج	محمد إبراهيم السادة	٢٠٠5
٦٠.	إبداعات خليجية	(مسابقة القصة القصيرة لدول مجلس التعاون)	٢٠٠5
٦١.	الأدب المقارن وصبوة العالمية	د. حسام الخطيب	٢٠٠5
٦٢.	مهارات الإرشاد النفسي وتطبيقاته	د. موزة المالكي	٢٠٠5
٦٣.	تجريبية عبد الرحمن منيف في مدن الملح	نورة محمد آل سعد	٢٠٠5
٦٤.	المعري يعود بصيراً	د. احمد عبد الملك	٢٠٠5
٦٥.	وردة الإشراق	حسن توفيق	٢٠٠5
٦٦.	مجاديفي	حصة العوضي	٢٠٠5
٦٧.	الأعمال الشعرية الكاملة ج٤	د. زكية مال الله	٢٠٠5

.٦٨	اسباب للانتماء	رانجيت هوسكوتي ترجمة/ ظبية خميس	٢٠٠٥
.٦٩	تباريح النوارس	بشرى ناصر	٢٠٠٥
.٧٠	المراة في المسرح الخليجي	د. حسن رشيد	٢٠٠٥
.٧١	ابو حيان .. ورقة حب منسية	حمد الرميحي	٢٠٠٥
.٧٢	تطور التاليف في علمي العروض والقوافي	د. انور ابو سويلم د. مريم النعيمي	
.٧٣	احزان كبيرة	أمير تاج السر	٢٠٠٥
.٧٤	الديوان الشعبي	عيد بن صلهام الكبيسي	٢٠٠٥
.٧٥	ذاكرة الذخيرة	علي بن خميس المهندي	٢٠٠٦
.٧٦	تجليات القص مع دراسة تطبيقية في القصة القطرية	باسم عبود الياسري	٢٠٠٦
.٧٧	سمط الدهر ،قراءة في ضوء نظرية النظم،	د. أحمد سعد	٢٠٠٦
.٧٨	كان يا ما كان	خولة المناعي	٢٠٠٦
.٧٩	الظل والهجير ،نصوص مسرحية،	د. حسن رشيد	٢٠٠٦
.٨٠	الرواية والتاريخ ، الكتاب الأول من سلسلة دراسات ثقافية ،	مجموعة مؤلفين	٢٠٠٦
.٨١	وجوه متشابهة ،قصص قصيرة،	خليفة عبد الله الهزاع	٢٠٠٦
.٨٢	المسرح والمدينة ،الكتاب الثاني من سلسلة دراسات ثقافية،	د. يونس لوليدي	٢٠٠٦
.٨٣	الأعمال الشعرية الكاملة ج٢	د. زكية مال الله	٢٠٠٦
.٨٤	الدفتر الملون الأوراق	حصة العوضي	٢٠٠٦
.٨٥	الظل وانا	نسرين قفة	٢٠٠٦
.٨٦	حقيبة سفر	صفاء العبد	٢٠٠٦
.٨٧	مسرحيات قطرية (امجاد يا عرب - هلو Gulf)	غانم السليطي	٢٠٠٦

.٨٨	العالم وتحولاته (التاريخ – الهوية - العولمة) .الكتاب الثالث من سلسلة دراسات ثقافية.	د. إسماعيل الربيعي	٢٠٠٦
.٨٩	موال الفرح والحزن والفيلة .نصان مسرحيان.	حمد الرميحي	٢٠٠٦
.٩٠	حكاية جدتي	مريم النعيمي	٢٠٠٦
.٩١	صورة المرأة في مسرح عبدالرحمن المناعي	إمام مصطفى	٢٠٠٦
.٩٢	ديوان ابن فرحان	حسن حمد الفرحان	٢٠٠٧
.٩٣	موال الفرح والحزن والفيلة .مترجم إلى الفرنسية.	حمد الرميحي	٢٠٠٧
.٩٤	الفن التشكيلي القطري.. تتابع الأجيال	خالد البغدادي	٢٠٠٧
.٩٥	دراسة في الشعر النبطي	حمد الفرحان النعيمي	٢٠٠٧
.٩٦	بداية أخرى .مترجم إلى الإنجليزية.	فاطمة الكواري	٢٠٠٧
.٩٧	وجع امرأة عربية .مترجم إلى الإنجليزية.	د. كلثم جبر	٢٠٠٧
.٩٨	الخيل.. رياضة الآباء والأجداد	صلاح الجيدة	٢٠٠٧
.٩٩	النقد بين الفن والأخلاق، حتى نهاية القرن الرابع الهجري	د. مريم النعيمي	٢٠٠٨
.١٠٠	وداع العشاق	حسين أبو بكر المحضار	٢٠٠٨
.١٠١	الوزة الكسولة	د. لطيفة السليطي	٢٠٠٨
.١٠٢	المهن والحرف والصناعات الشعبية في قطر	خليفة السيد محمد المالكي	٢٠٠٨
.١٠٣	العشر الأوائل.. رائدات الفن التشكيلي في قطر	خولة المناعي	٢٠٠٨
.١٠٤	الرواية العربية.. رحلة بحث عن المعنى	عماد البليك	٢٠٠٨
.١٠٥	دراسات في تاريخ الخليج العربي الحديث والمعاصر	د. عبد القادر حمود القحطاني	٢٠٠٨
.١٠٦	السلاحف البحرية في دولة قطر	د. جاسم عبد الله الخياط د. محسن عبد الله العنسي	٢٠٠٨
١٠٧	تجليات اللون في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين	د. ماجد فارس قاروط	٢٠٠٨

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية ٤٢٦ لسنة ٢٠٠٨

الرقم الدولي (ردمك): ٠ - ٣٥ - ٨٢ - ٩٩٩٢١

مطابع قطر الوطنية
تليفون: ٤٤٤٨٤٥٢/٣ - فاكس: ٤٤٤٩٥٥٠
ص . ب: ٣٥٥ - الدوحة - قطر